JOHN SUMMERSON

IL LINGUAGGIO CLASSICO DELL'ARCHITETTURA

Dal Rinascimento ai maestri contemporanei

Piccola
Biblioteca
Einaudi

Indice

p. 11 *Nota introduttiva*

15 I. Elementi essenziali del classicismo
27 II. La grammatica dell'antichità
38 III. La linguistica del XVI secolo
49 IV. La retorica del barocco
61 V. La luce della ragione e dell'archeologia
72 VI. Il classico nel moderno

83 *Tavole*
85 *Glossario*
95 *Note bibliografiche sull'architettura classica*

Elenco delle illustrazioni

1. James Gibbs, *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture* (London 1732): l'ordine dorico.

2-3. *Ibid.*: l'ordine corinzio.

4. Sebastiano Serlio, *I cinque ordini*, xilografia, 1540.

5. Claude Perrault, *I cinque ordini*, incisione.

6. Roma, Colosseo: prospetto.

7. Roma, Colosseo: alzato di una campata.

8. Jacopo Barozzi detto il Vignola, campata del Colosseo.

9. Roma, arco di Costantino.

10-11. Mantova, Sant'Andrea (Leon Battista Alberti, 1472): facciata e interno.

12. Roma, Tempio di Vesta: prospetto.

13. Roma, San Pietro in Montorio (Donato Bramante, 1502): prospetto.

14. Londra, St Paul (Christopher Wren, 1696-1708): cupola.

15. Castle Howard, mausoleo (Nicholas Hawksmoor, 1729): prospetto.

16. Oxford, Radcliffe Camera (James Gibbs, 1739-49): prospetto.

17. Donato Bramante, modello di facciata della casa di Raffaello a Roma (1512).

18. Venezia, palazzo Corner (Jacopo Sansovino, 1532): facciata.

19. Vicenza, palazzo Chiericati (Andrea Palladio, 1551-54): facciata.

20. Venezia, chiesa del Redentore (Andrea Palladio, 1576-92): interno.

21. Londra, St Paul a Covent Garden (Inigo Jones, 1630): facciata.

22. York, Assemby Rooms (Lord Burlington, 1730): salone da ballo.

23. Andrea Palladio, ricostruzione dell'«Oecus Aegyptius».
24. Londra, Somerset House (Sir William Chambers, 1780): facciata.
25. Mantova, Palazzo Ducale (Giulio Romano, 1538-39): cortile della Cavallerizza.
26. Giulio Romano, disegno per la Porta di Cittadella a Mantova (1533).
27. Sebastiano Serlio, pagina del *Trattato* con esempi di muri a bugnato.
28. Mantova, palazzo del Te (Giulio Romano, 1526-35): cortile.
29. Firenze, palazzo Pandolfini (Raffaello): finestra a edicola.
30. Firenze, San Lorenzo, Cappella medicea (Michelangelo): edicola.
31. Roma, palazzo dei Conservatori al Campidoglio (Michelangelo, 1547): facciata.
32. Roma, Sant'Andrea al Quirinale (Gian Lorenzo Bernini, 1658-70): facciata.
33. Roma, San Carlo alle Quattro Fontane (Francesco Borromini, 1665-67): facciata.
34. Caprarola, villa Farnese (Jacopo Barozzi detto il Vignola, 1559-64): prospetto.
35. Londra, palazzo della Sun Assurance (Charles Robert Cockerell, 1841): disegno della facciata.
36. Londra, palazzo del Chartered Accountants Institute (John Belcher, 1890): particolare della facciata.
37. Jacopo Barozzi detto il Vignola, *Regola delli Cinque Ordini*: esempio di una trabeazione.
38. Oxford, Ashmolean Museum (Charles Robert Cockerell, 1841-45): facciata.
39. Lucca, palazzo della Prefettura (Bartolomeo Ammannati, 1577): facciata.
40. Milano, palazzo Marino (Galeazzo Alessi, 1558): cortile.
41. Vredeman de Vries, *Architectura* (Antwerpen 1577): tavola riproducente l'ordine corinzio.
42. Wendel Dietterlin, *Architectura* (Nürberg 1594-98): tavola con erme.
43. Nottingham, Wollaton Hall (Robert Smythson, 1580-88): facciata.
44. Roma, chiesa del Gesù (Jacopo Barozzi detto il Vignola, 1568, eseguita da Giacomo Della Porta): facciata.
45. Roma, Santa Susanna (Carlo Maderno, 1597): facciata.

46. Parigi, chiesa di Val-de-Grâce (François Mansart, 1645, condotta a termine da Jacques Lemercier): facciata.
47. Roma, chiesa e piazza di San Pietro.
48. Roma, San Pietro (Michelangelo): absidе.
49. Roma, piazza San Pietro (Gian Lorenzo Bernini, 1657): particolare.
50. Parigi, Louvre (Louis Le Vau, Claude Perrault, Charles Le Brun, 1667-70): facciata est.
51. Blenheim Palace (Sir John Vanbrugh e Nicholas Hawksmoor, 1705-24): prospetto.
52. Gian Battista Piranesi, *Carceri* (1744): una tavola.
53. Londra, prigione di Newgate (George Dance il Giovane, 1769): particolare.
54. Londra, County Hall (Ralph Knott, 1911): particolare.
55. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture* (1753): frontespizio.
56-57. Parigi, Panthéon (Jacques-Germain Soufflot, 1756): prospetto e interno.
58. Sir William Chambers, *Trattato* (1759): tavola con la dimostrazione dell'evoluzione dell'ordine dorico.
59. Dulwich, Art Gallery (Sir John Soane, 1811-14): prospetto.
60. Edimburgo, High School (Thomas Hamilton, 1825): facciata.
61. Claude-Nicolas Ledoux, *Città Ideale* (c. 1785): tavola rappresentante l'« Oikema ».
62. Berlino, Altes Museum (Karl Friedrich Schinkel, 1824-28): prospetto.
63. Londra, British Museum (Robert Smirke, 1823-47): facciata.
64. Parigi, Opéra (Charles Garnier, 1861-75): facciata.
65. Berlino, fabbrica di turbine *AEG* (Peter Behrens, 1908): prospetto.
66. Parigi, palazzo della Marina militare (Auguste Perret, 1929): prospetto.

Nota introduttiva

Un testo scritto per la radio è un testo scritto per la radio e sarebbe un errore cercare di farne qualcosa di diverso. Il presente volume è quindi composto da sei conversazioni, lievemente ritoccate, per la British Broadcasting Corporation, trasmesse tra il maggio e il luglio 1963, insieme al materiale illustrativo messo a disposizione dei radioascoltatori in un opuscolo pubblicato contemporaneamente. Mentre preparavo questo ciclo di conversazioni, ho tenuto presente l'ascoltatore non specializzato che si interessa di storia dell'architettura considerandola parte di un corso di storia dell'arte, senza afferrare mai completamente quella disciplina grammaticale che costituisce il nerbo di tutta l'architettura classica e la cui comprensione aiuta a gettar luce sulla maggior parte delle altre architetture. Questo libro è dedicato a tale ascoltatore (o ascoltatrice) e a chiunque ami abbastanza l'architettura per incominciare a farne oggetto di riflessione, invece di limitarsi a guardarla.

IL LINGUAGGIO CLASSICO DELL'ARCHITETTURA

1.

Elementi essenziali del classicismo

Parto dal presupposto di una conoscenza generale dell'argomento: per esempio, che si sappia che la cattedrale di St Paul a Londra è un edificio classico, mentre l'abbazia di Westminster non lo è; che il British Museum è un edificio classico, mentre il Natural History Museum a South Kensington non lo è; che tutti gli edifici intorno a Trafalgar Square, cioè la National Gallery, la chiesa di St Martin-in-the-Fields, la Canada House e anche la South Africa House sono classici; che tutti gli edifici pubblici nella Whitehall sono classici, ma che non lo è il palazzo del Parlamento. Si tratta di distinzioni elementari, tanto che sulle prime mi si potrebbe accusare di perdere tempo in cose scontate. Quand'è che un edificio classico non è tale? E ciò ha davvero importanza? Le principali caratteristiche architettoniche non hanno forse un rilievo maggiore e non sono forse indipendenti da una simile terminologia stilistica? Certamente. Tuttavia non mi è possibile giungere a quanto intendo dire in queste conversazioni senza isolare subito da tutti gli altri quegli edifici che, *prima facie*, sono classici. Tratterò dell'architettura come linguaggio e mi limiterò per il momento a presumere che il mio pubblico riconoscerà il latino dell'architettura quando se lo troverà di fronte.

Il *latino* dell'architettura: ecco ciò che mi induce a un altro presupposto di carattere generale. L'architettura classica affonda le sue radici nell'antichità, nel mondo greco e in quello romano, nell'architettura dei templi del mondo greco e nell'architettura religiosa, militare e civile dei romani. Ma questa serie di conversazioni non è desti-

nata all'architettura greca e romana, non è destinata allo sviluppo e all'elaborazione del linguaggio classico dell'architettura, ma verte sulla sua natura e il suo uso: il suo uso come linguaggio architettonico comune, ereditato da Roma, da parte di quasi tutto il mondo civile nei cinque secoli che intercorrono fra il Rinascimento e l'epoca attuale.

Dunque, d'ora in poi potremo essere piú precisi. Consideriamo il termine «classico» applicato all'architettura. È un errore cercare di definire il classicismo. Esso assume ogni sorta di significati utili in contesti differenti e io propongo di considerarne soltanto due che saranno entrambi utili nel corso di queste conversazioni. Il primo significato è il piú evidente. Un edificio classico è quello i cui elementi decorativi derivano direttamente o indirettamente dal vocabolario architettonico del mondo antico: il mondo «classico», come è spesso chiamato. Questi elementi sono facilmente identificabili: per esempio, le colonne di cinque tipi determinati, usate in determinati modi; modi determinati di trattare porte e finestre e le estremità del frontone, e determinati tipi di modanature applicabili a tutte queste cose. Benché spesso si prescinda da questi «elementi determinati», essi sono ancora riconoscibili come tali in ogni parte di tutti gli edifici che possono essere considerati classici in questo senso.

Quanto precede costituisce, mi sembra, una schematizzazione esatta, benché superficiale, di ciò che è l'architettura classica; essa consente di riconoscere l'«uniforme» indossata da una certa categoria di edifici, la categoria che chiamiamo classica. Ma non dice nulla sugli elementi essenziali del classicismo in architettura. A questo punto, tuttavia, dobbiamo procedere piuttosto cautamente. Dire «elementi essenziali» è molto vago e, documentandosi, si scopre spesso che essi non esistono. Ciò nondimeno, la storia dell'architettura classica è costellata da una serie di giudizi sugli elementi essenziali dell'architettura, e tali giudizi sono concordi per un lungo periodo di tempo, al punto che possiamo affermare che lo scopo dell'architettura classica è stato sempre quello di ottenere un'armonia delle parti suscettibile di dimostrazione. Si è sempre rite-

nuto che questa armonia fosse propria degli edifici dell'antichità e fosse in gran parte «incorporata» negli elementi principali antichi, particolarmente nei cinque «ordini» di cui ora parleremo. Ma tale armonia è stata anche teorizzata da una serie di trattatisti, i quali hanno dimostrato che in una costruzione si raggiunge un'armonia analoga a quella musicale mediante la proporzione, garantendo cioè che i rapporti di un edificio abbiano soltanto funzioni aritmetiche e che i rapporti di tutte le sue parti siano quei rapporti stessi o si ricolleghino ad essi in modo diretto. Molte pretenziose inesattezze sono state scritte sulla proporzione e non intendo soffermarmici. Il concetto rinascimentale di proporzione è molto semplice. Scopo della proporzione è di ottenere l'armonia attraverso una struttura: un'armonia resa intelligibile mediante l'uso manifesto di uno o più ordini come componente dominante, oppure soltanto mediante l'uso di dimensioni che implicano la replica di semplici rapporti. Questo è sufficiente per consentirci di proseguire.

Vi è tuttavia un punto, in questa teorizzazione di ciò che è classico, che costituisce un problema. È possibile, ci si può chiedere, che un edificio non presenti alcuna delle caratteristiche proprie dell'architettura classica, eppure si qualifichi come edificio «classico» soltanto in virtù della proporzione? Ritengo che la risposta debba essere negativa. Si può dire, descrivendo un edificio simile, che le sue proporzioni sono classiche, ma sostenere che è classico non farebbe che disorientare e costituirebbe un abuso di terminologia. I portali della cattedrale di Chartres sarebbero da considerare classici, se si tenesse conto della loro disposizione e proporzione, ma nessuno si arrischierà mai a definirli altrimenti che gotici. E si potrebbero citare moltissimi altri esempi, in cui il sistema gotico è strettamente analogo a quello classico. Tra parentesi, è un grande errore pensare ai termini gotico e classico come *antitetici*; essi sono molto differenti, ma non antitetici, e fra loro non mancano affatto i rapporti. È stato il romanticismo del XIX secolo che ci ha indotti a porli psicologicamente in settori del tutto diversi. Io sospetto che quanti affermano di «preferire» il gotico al classico o viceversa siano in ge-

nere succubi di questa errata interpretazione che risale al secolo scorso. Il fatto è che gli elementi essenziali dell'architettura, così come sono spiegati dai trattatisti del Rinascimento, possono essere espressi, consciamente o inconsciamente, nell'architettura di tutto il mondo. E mentre dobbiamo associare questi elementi essenziali con ciò che consideriamo classico, dobbiamo anche accettare il fatto che l'architettura classica è riconoscibile come tale soltanto quando alluda, anche di sfuggita e in modo sommario, agli antichi «ordini». Una simile allusione può limitarsi a una scanalatura o a una sporgenza che suggerisca l'idea di una cornice o perfino a una disposizione di finestre che richiami il rapporto tra piedestallo e colonna, colonna e trabeazione. Alcuni edifici moderni, specialmente quelli di Auguste Perret e dei suoi imitatori, sono classici in questo modo: cioè, sono realizzati con spirito classico, quantunque con materiali moderni, e si qualificano come classici soltanto mediante le allusioni piú impercettibili. Mi soffermerò su questo punto nell'ultima delle mie conversazioni. Nel frattempo la cosa principale da comprendere prima di proseguire è la questione degli ordini, i «cinque ordini dell'architettura». Tutti ne hanno sentito parlare, ma di che si tratta esattamente? Perché sono cinque e non quattro, o sedici, o trecentoventisei?

Una cosa per volta. Prima di tutto che cosa sono gli ordini? Nella tavola 1 di questo libro troverete uno schema chiarissimo dell'ordine dorico. Come vedete, questo ordine consta di una colonna di tempio che s'innalza su un piedestallo e sostiene l'architrave, il fregio e la cornice, quegli elementi cioè che, nel loro complesso, prendono il nome di trabeazione. Lo stesso ordine, accompagnato dagli altri, riappare nelle tavole 4 e 5: è il secondo da sinistra ed è preceduto da quello toscano e seguito dallo ionico, dal corinzio e dal composito. In queste tavole sono riprodotte due serie di ordini: una (tav. 4) è del 1540, l'altra è di oltre cento anni dopo (tav. 5), ma in sostanza sono la stessa cosa. Un «ordine» è costituito dall'insieme di «colonna e sovrastruttura» del colonnato di un tempio. Esso non *ha* necessariamente un basamento e infatti spesso non lo ha. *Ha* invece necessariamente una

trabeazione (le colonne non hanno senso se non sono in funzione di sostegno), e la cornice corrisponde alla gronda che conclude gli spioventi del tetto.

Perché gli ordini sono cinque? Questo è un po' piú difficile da spiegare e occorre risalire in parte alle origini. La prima descrizione scritta degli ordini si trova in Vitruvio. Il nome di questo scrittore romano ricorrerà spesso in queste conversazioni, ed è giunto il momento di presentarlo. Fu un architetto di una certa importanza all'epoca di Augusto e scrisse un trattato in dieci libri: *De Architectura*, da lui dedicato all'imperatore. È l'unico trattato del genere pervenutoci dall'antichità e per tale motivo è stato tenuto nella massima considerazione. In se stesso Vitruvio non fu un genio, né ebbe particolari doti di letterato o, per meglio dire, a quanto ne sappiamo, di architetto. L'importanza del suo trattato consiste nel fatto che esso compendia e trasmette ai posteri un'immensa quantità di dati sull'edilizia tradizionale dell'antichità, codificando la tecnica di un architetto romano del I secolo d. C. e completandola con esempi e note di carattere storico.

Nel terzo e nel quarto libro del *De Architectura* Vitruvio descrive tre ordini: lo ionico, il dorico e il corinzio, e accenna a un quarto, il toscano, indicando in quali parti del mondo furono inventati, ricollegandoli alle sue descrizioni di templi e precisando a quali divinità ciascuno di essi si addice. Le sue descrizioni non sono affatto esaurienti, egli non parla del quinto ordine, non presenta gli ordini in quella che a nostro parere è la loro «giusta» successione (toscano, dorico, ionico, corinzio) e, ciò che è ancora piú importante, non ne tratta come di una serie di formule canoniche comprendenti ogni virtú architettonica. Questo spettò ai trattatisti del Rinascimento.

A metà del XV secolo, millequattrocento anni dopo Vitruvio, l'architetto e umanista fiorentino Leon Battista Alberti descrisse gli ordini in parte rifacendosi a Vitruvio e in parte basandosi sull'osservazione diretta delle rovine romane. Grazie a questa osservazione diretta, egli aggiunse un quinto ordine, il composito, che unisce alle caratteristiche del corinzio quelle dello ionico. Ma l'atteggiamento di Alberti era ancora estremamente oggettivo e le-

gato a Vitruvio. Fu Sebastiano Serlio, quasi un secolo dopo, a dare veramente inizio alla lunga carriera di autorità canonica, simbolica e quasi leggendaria degli ordini, ormai divenuti i cinque ordini. Non sono certo che questa fosse proprio l'intenzione di Serlio, ma è ciò che egli fece.

Serlio fu un uomo del Rinascimento maturo, nato nello stesso anno di Michelangelo, contemporaneo di Raffaello e collaboratore di Baldassarre Peruzzi, del quale ereditò i progetti. Costruí alcuni edifici di una certa importanza, ma il servizio maggiore da lui reso all'architettura fu di redigere, su vasta scala e con ampio corredo illustrativo, la prima grammatica architettonica del rinascimento. Essa scaturí da una serie di libri, i primi due pubblicati a Venezia e i successivi in Francia sotto il patrocinio di Francesco I, che divennero la bibbia architettonica del mondo civile. Gli italiani se ne servirono, i francesi subirono l'influenza decisiva di Serlio e dei suoi libri, i tedeschi e i fiamminghi basarono i loro trattati su quello di lui, gli elisabettiani attinsero da Serlio e Sir Christopher Wren lo considerava ancora insuperabile quando, nel 1663, costruí lo Sheldonian Theatre a Oxford.

L'opera di Serlio sugli ordini inizia con un'incisione, la prima del suo genere (tav. 4), in cui i cinque ordini si susseguono l'uno accanto all'altro come birilli male assortiti, schierati secondo il loro spessore, cioè secondo il rapporto del diametro inferiore della colonna con l'altezza. Hanno tutti un piedestallo. Il tozzo ordine toscano è il primo da sinistra, seguono il dorico, a lui analogo ma un po' meno basso, l'elegante ionico, il corinzio alto ed elaborato e infine il composito, ancora piú allungato e adorno. Nel testo che accompagna questa tavola, Serlio spiega che nel suo trattato sull'architettura ha posto davanti al lettore gli stili principali, come gli antichi drammaturghi erano soliti far precedere le loro tragedie da un prologo, per spiegare al pubblico quanto stava per accadere. Egli lo fa in modo da rendere gli ordini cosí essenziali nella grammatica dell'architettura, come sono, per esempio, le quattro coniugazioni dei verbi nella grammatica latina.

Questo espediente di Serlio, cosí efficace e quasi davvero teatrale, non andò perduto con i successori: infatti, i

cinque ordini passarono di mano in mano come «serie completa», da cui era discutibile allontanarsi. Quasi tutti i libri di architettura del XVII e del XVIII secolo incominciano allo stesso modo, con una tavola delle cinque colonne e trabeazioni allineate l'una accanto all'altra: Bloem in Svizzera, De Vries nelle Fiandre, Dietterlin in Germania, Fréart e Perrault in Francia e, in Inghilterra, Shute, Gibbs e Sir William Chambers. L'edizione del trattato di Chambers a cura di Joseph Gwilt ci fa giungere al 1825 e, se si passa da essa alla *Encyclopaedia of Architecture* dello stesso Gwilt e la si segue fino alla sua ultima edizione nel 1891, si constata che vi si afferma ancora che «l'architettura come arte si fonda sull'esatta conoscenza e applicazione degli ordini». Solo quaranta anni fa, quando frequentavo la Bartlett School presso l'University College di Londra, era dato per scontato che il primo compito dello studente fosse disegnare con tutti i particolari tre degli ordini classici.

Al riguardo, sono essenziali due considerazioni. Bisogna anzitutto tener presente che, quantunque i romani accettassero indubbiamente gli ordini dorico, ionico e corinzio nella loro individualità e ne conoscessero le origini storiche, non furono essi a imbalsamarli e consacrarli nel modo arbitrario e restrittivo che ci è familiare. In secondo luogo occorre comprendere l'importanza immensa che ebbe per tutta l'architettura, dal Rinascimento in poi, questo processo di imbalsamazione e canonizzazione. Si giunse a considerare gli ordini come l'autentica pietra di paragone dell'architettura, come gli strumenti architettonici più raffinati, che incarnavano tutta l'antica saggezza del genere umano nell'arte edilizia, quasi fossero un prodotto della natura. È questo il campo in cui l'occhio moderno deve spesso confessarsi sconfitto. Se non si *conoscono* davvero gli ordini e non si è in grado di distinguere a colpo d'occhio un ordine toscano secondo Vitruvio, uno corinzio tratto dal tempio di Vespasiano, uno ionico tratto dal tempio di Saturno o il composito piuttosto bizzarro escogitato da Serlio ispirandosi al Colosseo, non si possono apprezzare tutte le raffinatezze e le varianti a cui, di volta in volta, sono stati amorosamente e assiduamente assoggettati. Ciò

nonostante, anche una conoscenza molto superficiale degli ordini è già qualcosa, perché il carattere dell'architettura classica non risiede affatto soltanto nel trattamento degli ordini stessi. Esso risiede anche, ancora di più (molto di più, invero), nel modo in cui vengono utilizzati; ma di questo parleremo in un'altra conversazione.

Chiariamo, intanto, quali modificazioni gli ordini possano o no subire. Serlio ce li pone davanti perentoriamente, indicando le dimensioni di ciascuna parte, come se ne determinasse in modo definitivo profili e proporzioni. Ma, in realtà, gli ordini di Serlio, mentre riflettono evidentemente in qualche misura quelli di Vitruvio, si basano anche sull'osservazione diretta dei monumenti antichi da parte dell'autore, e quindi, essendo frutto di una scelta personale, sono in grado notevole di sua invenzione. Non poteva essere altrimenti. Le descrizioni di Vitruvio presentano lacune, che si possono colmare soltanto con la conoscenza immediata dei monumenti romani superstiti. Gli ordini esemplificati in questi monumenti mutano sensibilmente dall'uno all'altro, cosicché chiunque ha la possibilità di ricavarne quelle che considera le caratteristiche migliori, al fine di esporre ciò che ritiene essere il proprio ideale dell'ordine corinzio, ionico e così via. Nel corso della storia dell'architettura classica, la speculazione sul tipo ideale di ciascun ordine è oscillata continuamente fra il rispetto per la tradizione antica, da un lato, e la pura e semplice invenzione personale, dall'altro. I tipi composti e pubblicati dai grandi trattatisti si collocano più o meno tra questi due estremi: dapprima Serlio, naturalmente, nel 1537; poi Vignola, nel 1562; Palladio, nel 1570; Scamozzi nel 1615. Costoro ebbero un'influenza determinante in tutto il mondo, ma in ogni secolo vi sono stati architetti che a volte hanno tratto vanto dall'attenersi letteralmente a determinati esempi antichi. Fra gli altri, Jean Bullant, nel castello di Ecouen nei pressi di Parigi, copiò l'ordine corinzio del tempio di Vespasiano con tutti i suoi motivi ornamentali: ciò avveniva nel 1540. Inigo Jones ricostruì nel 1630 al Covent Garden di Londra l'ordine toscano fondandosi sul testo di Vitruvio (tav. 21) e compiendo quasi un'esercitazione di carattere archeologico.

Nel 1793 Sir John Soane attinse a piene mani dal tempio di Vesta a Tivoli per la Banca d'Inghilterra a Londra. D'altronde vi sono stati sempre innovatori audaci. Philibert de L'Orme creò un nuovo ordine «francese» per il palazzo delle Tuileries a Parigi; gli ordini di Wendel Dietterlin nel suo trattato del 1594 sono variazioni fantasmagoriche su Serlio; gli ordini di Borromini sono invenzioni esasperate ed estremamente espressive, del tutto personali. È quindi un errore pensare ai «cinque ordini dell'architettura» come a una specie di scatola di costruzioni per bambini di cui gli architetti si sono serviti per risparmiarsi la fatica di esercitare la propria facoltà creatrice. È molto meglio considerarli espressioni grammaticali, che impongono una rigorosa disciplina, ma una disciplina nel cui ambito la sensibilità personale ha sempre un certo gioco, una disciplina, inoltre, che a volte può essere infranta da un'idea geniale e poetica.

A questo punto vi prego di guardare di nuovo l'ordine dorico riprodotto nella tavola 1, poiché temo possa ancora sconcertarvi il fatto che la trabeazione presenti tanti elementi singolari, che hanno tutti un nome, ma non un evidente valore decorativo o simbolico particolare. A che cosa servono i mutuli? potete chiedervi. E i triglifi e le metope? E la tenia e quegli strani piccoli pendagli chiamati gocce? Posso darvi soltanto una risposta generica. È certo che l'ordine dorico trae le sue forme da un tipo primitivo di costruzione in legno. Lo attesta anche Vitruvio. Quando osserviamo un ordine dorico eseguito in pietra, vediamo in realtà la rappresentazione, ottenuta mediante la scultura, di un ordine dorico in legno. Beninteso, non si tratta di una rappresentazione letterale, ma del suo equivalente plastico. I primi templi dell'antichità erano in legno; a poco a poco alcuni di essi, senza dubbio quelli con un particolare carattere sacro e che erano fonte di ricchezza, furono ricostruiti in pietra. Probabilmente si avvertì la necessità di conservare nella versione in pietra, più duratura, quelle stesse forme che avevano assunto un accentuato carattere sacrale. Quindi vennero copiati in pietra o in marmo gli elementi della trabeazione lignea, i quali erano già sicuramente un po' stilizzati. È certo che in se-

guito i templi in pietra sorti in nuove località ricopiarono queste copie, e si proseguì in tal modo finché si pervenne a una formula statica e accettata.

Se si considera la trabeazione dorica sotto questo punto di vista, essa trova in parte una sua giustificazione. I *mutuli* sembrano costituire le estremità di travi sporgenti allo scopo di sorreggere la gronda e ottenere così che la pioggia scorra lontano dalle colonne. I *triglifi*, inoltre, potrebbero corrispondere alle parti terminali delle travi lignee di campata, appoggiate sull'architrave.

La *tenia* assomiglia a una specie di elemento di collegamento e sembra essere assicurata ai triglifi mediante le *gocce*, che, naturalmente, non sono dei pendagli, ma cavicchi. Ho detto «sembrano costituire», «potrebbero corrispondere», «assomiglia», perché si tratta soltanto di mie approssimative congetture. Alcuni archeologi si sono dedicati con molta ingegnosità al tentativo di risalire dalla formula consolidata del dorico al suo precedente prototipo ligneo. Le loro ipotesi sono da prendere in maggiore considerazione delle mie, ma si tratta pur sempre di ipotesi, destinate probabilmente a rimanere tali. Ciò che qui interessa è che con l'andar del tempo un sistema di costruzione lignea, copiato in pietra, si cristallizzò nella formula linguistica nota a Vitruvio, e in tal modo a noi, come ordine dorico. Una cristallizzazione di questo genere trova un parallelo evidentissimo nel linguaggio, perché le parole, le espressioni, le costruzioni grammaticali sono state tutte all'occorrenza inventate per sopperire a particolari necessità di comunicazione. Dopo un certo tempo queste necessità contingenti sono state dimenticate, ma le parole e gli schemi in cui si inseriscono formano ancora il linguaggio che usiamo per migliaia di scopi, compresa la poesia. Lo stesso avviene per i cinque ordini dell'architettura.

Ancora una parola sugli ordini. Si suole supporre che ciascuno di essi rassomigli a qualche cosa, e Vitruvio ne è forse in qualche modo responsabile. Egli vide nel dorico l'ordine che impersona «la proporzione, la forza e la grazia di un corpo virile», presumibilmente di un uomo medio ben fatto. Per lui l'ordine ionico era caratterizzato da

una «snellezza femminea», e il corinzio imitava «l'esile figura di una fanciulla», il che può sembrare non molto diverso dal giudizio precedente. Ma, avendo Vitruvio aperto la via alla personificazione degli ordini, il Rinascimento andò oltre, spesso in modo contraddittorio. Così, mentre Scamozzi riecheggia Vitruvio nel dire «verginale» il corinzio, Sir Henry Wotton, alcuni anni dopo, ne svisa il pensiero definendolo «lascivo» e «adorno come una cortigiana impudica» e aggiunge che Corinto era rinomata per la sua immoralità. Comunque, l'ordine corinzio è sempre stato considerato muliebre e quello dorico virile, mentre l'ordine ionico è qualcosa di mezzo, quasi asessuato: uno studioso di una certa età o una calma e nobile matrona. Le raccomandazioni di Serlio sono forse le più precise e coerenti. Egli dichiara che il dorico dovrebbe essere usato per le chiese dedicate ai santi accentuatamente virili, per esempio san Paolo, san Pietro o san Giorgio, e in genere dal carattere combattivo; lo ionico andrebbe riservato alle sante matrone, non troppo giovani né troppo vecchie, e anche agli eruditi; il corinzio si addice alle vergini, in particolare alla Madonna. Serlio non assegna all'ordine composito caratteristiche speciali, mentre quello toscano gli sembra adatto alle fortificazioni e alle prigioni.

Non occorre prendere troppo sul serio tutto ciò. Certamente non c'è bisogno di chiedersi, guardando per esempio le colonne corinzie della Mansion House a Londra, se il Lord Mayor che le commissionò le ritenesse o no virginee. Il fatto è che gli ordini sono stati usati per lo più secondo il gusto, le circostanze e molto spesso i mezzi, essendo ovviamente meno costoso servirsi degli ordini toscano o dorico, più semplici, che non del corinzio riccamente scolpito. Vi *sono* casi in cui l'uso di un ordine ha un voluto significato simbolico: penso, ad esempio, che Wren deve avere usato il dorico nel Chelsea Hospital a Londra a causa del suo carattere marziale. Citerò anche il suggestivo impiego da parte di Inigo Jones dell'ordine toscano a Covent Garden, di cui parlerò in un'altra conversazione. Il toscano e il dorico sono gli ordini più semplici e gli architetti vi hanno fatto ricorso quando hanno voluto esprimere severità e solidità, oppure, quanto al do-

rico, ciò che viene chiamato un «aspetto marziale». All'altra estremità della serie, l'ordine composito evidentemente è scelto a volte perché l'architetto tende a un fasto e a un'opulenza esagerati senza badare a spese.

Ad ogni modo, il punto essenziale è questo. Gli ordini fornivano una specie di *gamma* architettonica, che andava dal severo e solido allo snello e raffinato. Nella progettazione prettamente classica, la scelta dell'ordine costituisce una questione di importanza fondamentale: è la scelta di un modo di essere. Ciò che si fa con l'ordine, quale rapporto esatto si dà alle sue diverse parti, quali motivi ornamentali si aggiungono o si omettono, tutto questo muta e determina il modo di essere.

Concludendo, i cinque ordini dell'architettura sono i cinque elementi fondamentali nella grammatica architettonica dell'antichità. Ma che cosa se ne può fare? Come opera questa grammatica? Cercherò di spiegarlo nella prossima conversazione.

II.

La grammatica dell'antichità

Finora mi sono occupato quasi esclusivamente dei cinque ordini e spero di non avere tediato troppo i miei ascoltatori, perché dovrò continuare a parlarne. Da questo momento, tuttavia, partirò dal presupposto che gli ordini siano ormai familiari e mi soffermerò sul modo d'impiegarli piú che sugli ordini stessi. Osservate un'ultima volta la tavola 4. In che consistono questi ordini? Sono colonne appoggiate su piedestalli (il cui uso è facoltativo), che sorreggono travi sporgenti, le quali a loro volta sostengono la gronda del tetto. A che cosa servono? Se progettate un tempio con portici anteriormente e posteriormente e colonnati laterali, è quasi del tutto evidente, per quanto riguarda l'esterno, la funzione delle colonne e dei loro accessori. Ai quattro angoli del tempio, il frontone si stacca dalla cornice per formare, davanti e dietro, quella piatta forma triangolare chiamata timpano: tutto qui. Ma supponete di *non* progettare un tempio, bensí un edificio vasto e complesso come potrebbe essere un teatro o un tribunale, un edificio di parecchi piani, che comporta archi e volte e molte finestre e porte: che cosa dovrete fare? Il buon senso suggerirebbe di scartare gli ordini, in quanto associati irrevocabilmente con i templi, e di ricominciare tutto da capo, in modo che archi, volte e finestre trovino una loro espressione personale. Per i moderni ciò può sembrare semplice buon senso, ma non avveniva cosí in passato, e non era questo il punto di vista dei romani, quando impiegavano l'arco e la volta nei loro edifici pubblici. Lungi dall'abbandonare gli ordini, quando costruivano anfiteatri, basiliche e archi di trionfo muniti di volte,

li mettevano in mostra il piú possibile, come se ritenessero (e forse era proprio cosí) che nessun edificio potesse esprimere qualcosa senza di essi. Per i romani gli ordini *si identificavano* con l'architettura. Forse si trattava, anzitutto, di conferire ai grandi edifici laici il prestigio insito nell'architettura sacra: non posso affermarlo. Comunque, i romani presero questo tipo di architettura estremamente stilizzato, ma strutturalmente del tutto primitivo, e lo sposarono con elaborati edifici a molti piani, muniti di archi e di volte, portando cosí il linguaggio architettonico a un livello nuovo. Per questi tipi di edifici, essi escogitarono nuovi modi di impiego degli ordini, non come semplici abbellimenti ornamentali, ma con funzione di guida. In molti edifici romani gli ordini sono del tutto superflui strutturalmente, ma dànno un significato agli edifici stessi, li fanno parlare, li spiegano all'osservatore, con buon senso e solennità e spesso con grande eleganza. Dal punto di vista visivo, essi dominano e controllano gli edifici di cui fanno parte.

Come si ottiene un simile risultato? Non solo inserendo colonne, trabeazioni e timpani in una struttura che altrimenti risulterebbe spoglia. Il complesso – struttura ed espressione architettonica – dev'essere completato, e ciò significa che le colonne devono essere usate secondo tutta una gamma di modi diversi. Infatti, c'è colonna e colonna. Le colonne a tutto tondo devono sorreggere qualche cosa: per lo piú la loro trabeazione, oppure un muro, oppure la gronda del tetto sovrastante. Ma ci sono anche le cosiddette «colonne libere», le quali hanno dietro di sé un muro che sfiorano appena, in cui tuttavia la loro trabeazione si inscrive saldamente. Si possono avere inoltre tre quarti di colonna, quando il resto di essa si trova incassato nel muro. Analoghe a queste sono le mezze colonne, incassate nel muro per l'altra metà. Infine, ci sono i «pilastri», che sostanzialmente sono delle colonne appiattite e sembrano scolpiti in rilievo sul muro (o, se si vuole, si può considerarli come colonne quadrangolari incorporate nel muro). In questi casi si hanno quattro gradi di integrazione di un ordine in una struttura, quattro gradi di rilievo, quattro intensità diverse di ombra. I romani, pur avendo indicato

la via, non riuscirono mai a sfruttarne in pieno le possibilità. Per meglio illustrare quanto ho detto, vi prego di guardare le tavole 44, 45 e 46: tre facciate di chiese dei secoli XVI e XVII. La chiesa del Gesú a Roma ha soprattutto pilastri. La chiesa di Santa Susanna, sempre a Roma, ha pilastri nella parte superiore, e pilastri, mezze colonne e tre quarti di colonna in quella inferiore. Val-de-Grâce a Parigi ha mezze colonne, tre quarti di colonna, pilastri e un pronao con colonne a tutto tondo. In seguito mi soffermerò di piú su queste tre chiese. Per il momento, cerco di abituare il vostro occhio ai vari giochi resi possibili dall'impiego degli ordini, come risultato a lunga scadenza di quanto avevano iniziato i romani. E, nel guardare queste tre chiese, osservate un'altra cosa. Tutte le volte in cui un ordine si sposta da un piano all'altro, per esempio quando avanza da un pilastro a un mezzo pilastro e quindi da un mezzo pilastro a tre quarti di pilastro, anche la trabeazione deve spingersi in avanti. Non è possibile spostare le colonne senza spostare anche la trabeazione. Questa è una regola fondamentale.

Da quanto ho detto comprenderete quello che intendo affermando che nel linguaggio classico gli ordini non sono semplici elementi posticci aggiunti alla struttura, ma vi si integrano. A volte, penetrano in essa completamente, a volte ne emergono formando liberi vestiboli o colonnati, ma la *regolano* sempre.

Torniamo ora alla Roma antica. Ho già sottolineato che tutti i principali edifici romani diversi dai templi furono progettati a base di archi e di volte, mentre gli ordini appartengono rigorosamente al piú primitivo sistema della «trabeazione», costituito da sostegni sormontati da architrave. Sposare i due sistemi, nel senso di affidare il compito di sorreggere gli archi ai vecchi tipi di colonne del tempio, poteva essere efficace fino a un certo punto, ma il risultato non fu mai soddisfacente per due motivi. Prima di tutto, perché, grazie a una lunga associazione, colonne e trabeazioni si erano cosí strettamente identificate da divenire una cosa sola, per cui scinderle sarebbe stato quasi un mutilarle. In secondo luogo, perché edifici di varia dimensione ad archi e a volte esigevano, per reggere i cari-

chi, non colonne ma sostegni piú massicci, essendo le colonne troppo esili. Che cosa fecero quindi i romani? La risposta la troviamo subito nel Colosseo. La tavola 6 mostra il lato meno danneggiato di questo edificio straordinario. Vi si possono vedere le tre interminabili gallerie aperte: archi su archi, sormontati da un muro pieno. Constaterete anche che ogni fila di archi si inserisce in un colonnato ininterrotto. I colonnati non hanno una funzione strutturale, o l'hanno solo limitatamente. Essi riecheggiano l'architettura del tempio, quasi fosse una scultura applicata su un edificio che non è un tempio, un edificio a molti piani, costruito a base di archi e di volte.

Se questo modo di fondere i due sistemi, quello ad arco e quello a trabeazione, trattando il secondo soltanto come mezzo di espressione, ci sembra assurdamente semplice, ciò è dovuto soprattutto al fatto che vi siamo abituati. Esso è semplice, ma non lo è piú tanto se si incomincia a esaminarlo nei particolari. Nel Colosseo abbiamo quattro ordini: il dorico al pianterreno, lo ionico al primo piano, il corinzio all'ultimo piano aperto, e un ordine non meglio determinato, che a volte è stato detto composito, ma che in realtà si trova solo al Colosseo, al sovrastante piano chiuso. Concentriamo ora l'attenzione su una delle campate delle tre gallerie, per esempio della galleria di mezzo che è ionica. Nella tavola 7 è riprodotto un disegno in scala di una di tali campate. Abbiamo qui un paradigma grammaticale abbastanza completo. Si tratta di una costruzione regolata da un ordine ionico che obbedisce solo alle sue tradizionali regole estetiche. D'altro canto, la forma e la dimensione dell'arco e degli stipiti dietro le colonne si sono adattate alle esigenze dell'opportunità e della costruzione. Mi pare che si possa convenire che le due discipline si sono armoniosamente incontrate. La modanatura del piedestallo dell'ordine si allinea con la soglia degli archi. L'imposta dell'arco cade un po' al di sopra della metà superiore dell'altezza delle colonne, e l'arco è comodamente situato fra le colonne e il sovrastante architrave. Questa disposizione è soddisfacente perché è stata ottenuta mediante un attento equilibrio delle diverse esigenze: la dittatura estetica dell'ordine ionico e le necessità prati-

che dell'edificio per lo scopo a cui era destinato. Anche una lieve alterazione in una qualsiasi delle parti rovinerebbe l'insieme. Che accadrebbe, per esempio, se si allargasse l'apertura di una trentina di centimetri? La chiave dell'arco si sposterebbe verso l'alto di quindici centimetri. Supponendo che si volesse mantenere lo spazio esistente fra l'arco e la trabeazione, quest'ultima si sposterebbe verso l'alto di quindici centimetri; conseguentemente, le colonne crescerebbero di quindici centimetri e, date le regole dell'ordine ionico, tutte le altre parti dell'ordine dovrebbero essere piú grandi. Il piedestallo aumenterebbe, cosicché la sua modanatura non si allineerebbe piú con la soglia degli archi e, peggio ancora, aumenterebbe ulteriormente l'altezza della trabeazione, già spostata in alto di quindici centimetri, coinvolgendo probabilmente anche il piano superiore, nonché le proporzioni del suo ordine corinzio.

A dire il vero, credo che la campata del Colosseo presa ora in esame consenta un po' piú di «tolleranza» di quanto ho detto. Ma ciò serve per farvi comprendere il genere di disciplina che il linguaggio classico comporta e che è inscindibile da esso. Anzi, questa disciplina può diventare ancor piú rigorosa. Osservate la tavola 8. In linea di principio, ritroviamo la stessa disposizione in uno studio di un architetto del XVI secolo, il Vignola. Evidentemente, questi ha inteso creare qualcosa le cui parti sono tutte interdipendenti in modo assoluto. L'arco non consente alcuna tolleranza. Gli stipiti sono larghi soltanto quanto basta per ricevere l'archivolto e i risvolti delle modanature dei piedestalli. La cosa è strettamente collegata. Se, interpretando questo progetto di Vignola sul tavolo da disegno secondo una determinata scala, vi accorgete che non si accorda spontaneamente con i vostri piani e le vostre esigenze strutturali, dovete cercare un'altra soluzione. Ovviamente, ve ne sono altre, un'infinità, se siete in grado di escogitarle.

Come si può bene immaginare, il Colosseo, che ci ha portati a parlare della correlazione fra arco e ordine, fu uno degli edifici da cui gli uomini del Rinascimento appresero di piú. Esso non è soltanto un esempio di questa par-

ticolare correlazione, ma lo è anche della sovrapposizione degli ordini e, all'ultimo piano, dell'impiego di un ordine di pilastri per rendere espressivo un muro liscio e quasi privo di aperture. Di edifici di questo tipo ve ne erano altri: per esempio, il teatro di Marcello e, fuori Roma, le arene di Verona e di Pola in Istria. Furono tutti studiati a fondo, traendone utili elementi grammaticali, e furono pubblicati da Serlio e poi, una generazione piú tardi, da Palladio. Le illustrazioni seguenti offrono tre esempi, scelti piú o meno a caso, in cui si può constatare l'influenza della tematica del Colosseo nelle opere dei maestri del Rinascimento. A tavola 18 il palazzo Corner a Venezia, con colonne e archi sovrapposti; a tavola 25 un particolare del Palazzo Ducale a Mantova, in cui Giulio Romano interpreta in modo romantico il medesimo tema; oppure, con riferimento all'ultimo piano a pilastri del Colosseo, a tavola 34 la villa Farnese di Caprarola. Si tratta di edifici indubbiamente molto diversi fra loro, ma in cui sono impiegate quelle stesse espressioni grammaticali, delle quali il Colosseo costituisce l'esempio piú cospicuo.

Forse ancora piú istruttivi dei teatri furono, dal punto di vista grammaticale, gli archi trionfali di Roma e di altre parti d'Italia: Serlio ne presenta ben undici. Questi archi, avendo una funzione puramente di parata, abbondavano in particolari architettonici e scultorei. A Roma, i piú grandi e i piú importanti erano e sono tuttora l'arco di Settimio Severo e l'arco di Costantino, quest'ultimo riprodotto nella tavola 9. Guardatelo: in che cosa consiste? È un massiccio blocco rettangolare di muratura, con tre aperture: l'apertura di centro costituisce l'arco principale, le altre due sono archi secondari piú bassi e piú stretti. Contro i quattro stipiti che separano gli archi stanno quattro colonne, poste su piedestalli e che s'innalzano fino a una trabeazione, la quale inizia al di sopra di ciascuna di tali colonne e sorregge, in prosecuzione di esse, quattro figure stanti a tutto tondo. Sulla trabeazione vi è una sovrastruttura chiamata piano attico, che fa da sfondo alle statue e contiene altorilievi e un'iscrizione.

Osservate come sono disposti tutti questi elementi: la chiave di volta dell'arco centrale è in immediato contatto

con la base della trabeazione: le chiavi di volta degli archi laterali sono in immediato contatto con una linea, che costituisce la prosecuzione dell'imposta dell'arco centrale; e in tutti e tre gli archi il rapporto fra altezza e larghezza è il medesimo. La profondità della trabeazione è tale, che lo spazio tra essa e il suolo è riempito dalla colonna corrispondente. Si tratta di un'interessante disposizione, organica e armoniosa, che adempie in modo mirabile alla sua funzione simbolica. Nel secolo XV la fantasia di pittori e di architetti (questi ultimi spesso anche pittori) fu profondamente colpita da questo e dagli altri archi romani, per cui troviamo un continuo ripetersi di elementi e di combinazioni di elementi, tratti dagli archi trionfali e impiegati in edifici di tipo completamente diverso e di ogni genere, dei quali ancora una volta ci si serviva come di espressioni grammaticali che regolavano la struttura.

Il caso che piú colpisce è la trasformazione dell'arco trionfale in una chiesa, eseguita da Leon Battista Alberti. A Rimini, nel progettare il cosiddetto Tempio Malatestiano, egli ideò una facciata che deriva in modo evidente dall'arco trionfale romano, situato alla periferia della città. Ma questo fu soltanto il primo passo. Molto piú tardi, verso la fine della sua vita, Alberti eseguí il progetto della chiesa di Sant'Andrea a Mantova, in cui non solo adattò il concetto dell'arco trionfale alla facciata, ma lo introdusse nell'interno, servendosene come modello per le arcate della navata. Inoltre, la facciata e le arcate hanno la stessa scala, cosicché tutta la chiesa, all'interno e all'esterno, si presenta come lo sviluppo logico a tre dimensioni del concetto dell'arco trionfale. Osservate le tavole 10 e 11: ho deliberatamente riprodotto in piccolo formato l'esterno di Sant'Andrea (tav. 10), perché, essendo Alberti morto prima della realizzazione dell'opera, dubito fortemente che alcuni elementi siano dovuti a lui. Ma la concezione principale è abbastanza evidente e potete constatare quanto è riecheggiata nell'interno (tav. 11), sebbene occorra tener presente che, nelle riproduzioni fotografiche, la sovraccarica decorazione murale del secolo XVIII toglie a questo edificio molto della sua potenza. Sant'Andrea è un vero trionfo, perché rappresenta la conquista della grammatica ro-

mana e al tempo stesso la creazione di una struttura ininterrottamente logica, sul cui modello nei quattro secoli successivi furono costruite innumerevoli chiese classiche. Esso costituisce il primo grande passo verso la chiesa di San Pietro a Roma e quella di St Paul a Londra.

Vi sarebbe ancora molto da dire sugli archi trionfali e il loro contributo al linguaggio classico. La loro caratteristica piú elementare, cioè la divisione dello spazio mediante colonne in tre parti disuguali – una stretta, una larga, una stretta – è forse anche la piú importante. La tavola 26 riproduce il progetto di una porta monumentale di Giulio Romano, che ha per evidente modello l'arco trionfale. Ma nelle tavole 25 e 28 sono riprodotti edifici del medesimo artista, in cui riappare, sebbene meno esplicitamente, il ritmo «stretto-largo-stretto» dell'arco trionfale. In epoca molto piú tarda, ci si servì spesso del piano attico come elemento utile per fare da sfondo a statue. Se ne ha un esempio nella Somerset House a Londra (tav. 24), quantunque, francamente, non mi sembra che in questo caso la composizione ne tragga molto giovamento. Un uso veramente raffinato del piano attico con statue si riscontra nella facciata dell'Ashmolean Museum di C. R. Cockerell a Oxford (tav. 38).

Abbiamo cosí accennato a due tipi di costruzioni romane: quello dell'anfiteatro a gallerie, esemplificato dal Colosseo, e quello dell'arco trionfale, e abbiamo visto in quale misura furono sfruttati come fonti di espressione grammaticale. Vi sono molti altri tipi di architettura romana, ma credo che nessuno come questi fu cosí completamente assimilato e divenne una parte altrettanto organica del linguaggio classico. Certamente, vi erano anche le terme, la cui pianta grandiosa e le cui sale e altri locali a volta divennero in alcuni casi guide e fonti di ispirazione; vi era il Pantheon, monumento unico nel suo genere, prototipo di tutte le grandi cupole classiche; vi era la grandiosa basilica di Costantino, che rappresenta una sfida per tutti i costruttori di grandi navate a volta; e, beninteso, vi erano i templi. È singolare che il tipico tempio romano, un edificio rettangolare con un portico aperto e un timpano nella parte anteriore, circondato o no da colonne o da

pilastri (proprio quanto consideriamo il simbolo piú evidente dell'architettura romana) non servì mai da modello per le chiese fino al secolo XVIII, né in Italia, né, tanto meno, nel resto dell'Europa. Il tempio circolare, invece, svolse una funzione importante, forse grazie soprattutto alla magnifica ricreazione di Bramante, che descriverò piú oltre.

Ma la grande conquista del Rinascimento non fu la rigorosa imitazione degli edifici romani (che fu lasciata ai secoli XVIII e XIX), bensí la riconquista della grammatica dell'antichità come disciplina di carattere universale: *quella* disciplina ereditata dal piú remoto passato dell'umanità e applicabile nella costruzione di tutti gli edifici di una qualche importanza. Di questa grammatica, di questa disciplina, pur avendovi già parlato abbastanza per convincervi della sua realtà e al tempo stesso della sua semplicità, devo dirvi ancora qualcosa. Vi è, per esempio, la semplicissima questione della distanza fra le colonne, denominata tecnicamente «intercolunnio». L'intercolunnio stabilisce il «tempo» di un edificio e, una volta scelto il «tempo», non si può servirsene con troppa disinvoltura. Certo, variare il «tempo» è possibile, ma in un modo determinato e significativo.

I romani attribuivano una tale importanza alla distanza fra le colonne, che ne stabilirono cinque classi tipiche, calcolate in base ai diametri delle colonne stesse. Vitruvio le riporta. L'intercolunnio minore era detto *picnostilo* e corrispondeva a un diametro e mezzo. Seguivano il *sistilo*, l'*eustilo*, il *diastilo* e infine l'*areostilo*, cioè il piú ampio, che corrispondeva a quattro diametri. Il *sistilo* e l'*eustilo* sono i piú comuni. Si potrebbe paragonare il *sistilo* a una rapida marcia, l'*eustilo* a un'andatura regolare e dignitosa. Gli intercolunni che sono agli estremi della serie non marciano né camminano. Il *picnostilo* mi ha sempre dato l'impressione di un «alt»: fa pensare a una fila di uomini a cui è stato ordinato l'attenti. L'*areostilo* invece procede a passi molto lunghi, quasi un lento moto a sbalzi. Volendo, si può cercare di esprimere gli intercolunni in termini musicali. Proporrei l'«adagio» per il *diastilo*, l'«andante» per l'*eustilo* e l'«allegro» per il *sistilo*; ma non mi piace

il «presto» per il *picnostilo* e, tanto meno, il «largo» per l'*areostilo*. Come in tutte le analogie del genere, sarebbe sciocco insistervi troppo. Ma l'importanza dell'intercolunnio, di questo sistema di «battere il tempo» in architettura, è senza dubbio immensa e risulta chiara dall'evidente contrasto messo in luce dalle tavole 13 e 15. Ecco due edifici piú o meno della stessa forma e destinati all'incirca allo stesso scopo commemorativo. Ma quanto sono diverse le sensazioni che suscitano! Il *diastilo* di Bramante (tre diametri) è maestoso, e sereno, induce alla meditazione; il *picnostilo* di Hawksmoor (un diametro e mezzo) è rigido e arcigno, assomiglia a una fastosa palizzata. E se osservate le altre illustrazioni tenendo presente il problema del «tempo», ogni eventuale dubbio circa l'importanza dell'«intercolunnio» svanirà. Incomincerete inoltre a notare i diversi tipi di variazioni che si possono introdurre: colonne accoppiate, coppie di colonne distanziate, colonne inserite nel ritmo «stretto-largo-stretto» dell'arco trionfale, e i ritmi complessi che si presentano quando colonne, mezze colonne e tre quarti di colonna incominciano a giocare, rendendo talvolta un po' dubbio (come nelle facciate delle chiese esaminate prima) il problema del «tempo» di base.

Finora non ho fatto altro che parlare di grammatica e di regole; al punto che forse il linguaggio classico vi sarà apparso come qualcosa di terribilmente impersonale e irriducibile, qualcosa che provoca ad ogni passo l'architetto, ne frustra le intuizioni, lasciandogli soltanto un margine minimo di libertà di scelta. Se cosí vi sembra, non mi dispiace, perché ciò *fa parte* del gioco. Ma c'è un altro aspetto: l'identificazione dell'architetto con gli elementi che lo sfidano, cosicché egli è al tempo stesso profondamente *immedesimato* negli ordini dei quali si serve e *in antagonismo* con essi, tanto da arrivare quasi a credere di avere ideato quell'ordine, il cui impiego gli crea cosí grandi difficoltà. Per esprimere questo stato d'animo la cosa migliore è citare alcune osservazioni di un grandissimo architetto classico della generazione passata: Sir Edwin Lutyens. Egli fu allevato nella pittoresca tradizione Tudor del tardo secolo XIX, e le sue prime opere appartengono tutte a

questa tradizione. Tuttavia, all'età di trentacinque anni, nel 1903, incominciò a penetrare nello spirito del classicismo, con una sensibilità che ne avrebbe fatto uno dei maestri dell'architettura del suo tempo. Mentre progettava una casa per un ricco industriale a Ilkley, soggiogato dallo splendore della disciplina classica, annotò in una lettera all'amico Herbert Baker alcuni pensieri straordinariamente acuti:

Ho l'audacia di usare l'ordine dorico, corroso dal tempo, che trovo così bello. Non lo si può copiare. In realtà, bisogna impadronirsene e poi realizzarlo... Non lo si può copiare: ci si troverebbe presi in trappola e il risultato sarebbe un pasticcio.

È un duro travaglio, una faticosa meditazione su ogni linea di ciascuna delle tre dimensioni e su ogni articolazione, e non ci si può permettere di spostare nemmeno una pietra. Se lo affronti in questo modo, l'ordine è tuo, e ogni linea, essendo prima elaborata nella mente, dev'essere permeata di poesia e di arte nella misura in cui Dio te ne ha fatto dono. Se modifichi un elemento (cosa che puoi sempre fare), devi armonizzare con esso tutti gli altri con una certa cura e fantasia. Non è quindi una partita facile, né la si può giocare a cuor leggero.

«Non lo si può copiare», afferma Lutyens. Ma, d'altronde, in un'altra lettera osserva:

Gli ordini non consentono originalità. Devono essere talmente assimilati da non restarne che l'essenza. Se applicati in modo esatto, sono di una singolare bellezza, immutabili come le forme delle piante... La perfezione dell'ordine è assai più vicina alla natura di qualsiasi cosa prodotta di getto o per un caso fortunato.

Ecco un architetto che sapeva davvero, avendolo appreso per esperienza, che cosa significa il linguaggio classico. Egli, al tempo stesso, amava, rispettava e sfidava gli ordini. Se uno dei punti fondamentali nella creazione di grandi edifici classici è comprenderne le regole, l'altro è sfidarne le regole. A questo proposito avrò parecchio da dire in seguito.

III.

La linguistica del XVI secolo

Mi sono finora occupato dell'elaborazione grammaticale dell'architettura classica, cioè del suo meccanismo: la natura dei cinque ordini, le colonne, i tre quarti di colonna e le mezze colonne, i pilastri, l'unione di colonne e archi, l'intercolunnio e così via. Ora, con esempi un po' più concreti, spiegherò come questa grammatica fu usata da alcune delle personalità innovatrici del Cinquecento e soprattutto da Donato Bramante.

Il motivo per cui mi soffermo su Bramante è il seguente. Egli è l'architetto che più di ogni altro riprese la grammatica dell'antica Roma in opere d'importanza fondamentale. Non dimentico l'attività di alcuni suoi predecessori: Alberti, il quale, come abbiamo visto, trasse il modello perfetto di una chiesa classica dall'arco trionfale romano, e Brunelleschi, il quale, ancor prima di lui, diede nuova vita all'ordine corinzio nelle navate delle sue chiese fiorentine. Ma fu Bramante a porre il sigillo su tutto ciò, ad affermare in modo stabile e definitivo: «questo è il linguaggio romano, questo e nessun altro è il modo di servirsene». La sua autorità venne universalmente riconosciuta. Serlio scrisse che egli fece rivivere la sepolta architettura dell'antichità, e gli rese un tributo ancora più grande includendone alcune opere nella parte del suo libro dedicata apparentemente solo all'antica Roma. Per Serlio, Bramante era sullo stesso piano degli antichi.

Prima di recarsi a Roma nel 1499, Bramante aveva lavorato alla corte di Milano, in quella cerchia di cui Leonardo costituiva lo straordinario fulcro. Leonardo s'interessava di architettura più dal punto di vista filosofico e teorico, che non da quello della progettazione secondo le

forme ortodosse dell'antichità. L'interesse di Bramante era volto a entrambe le cose, ma prevalentemente alla progettazione. A Milano si può ancora vedere, seminascosta in una delle vie di maggior traffico, la sua prima opera, la singolare chiesetta di San Satiro, con la navata a pilastri semplici e compositi e ad archi, e con il coro, che in realtà non esiste, essendo costituito soltanto da una magnifica raffigurazione prospettica in bassorilievo.

Quando Bramante giunse a Roma ed entrò al servizio del papa, aveva già cinquantacinque anni e doveva viverne soltanto altri sedici. Ma furono anni straordinariamente proficui. Tra l'altro, progettò e in parte realizzò il nuovo San Pietro e due vasti cortili nel Vaticano, che dovrei soffermarmi a descrivere, se queste mie conversazioni fossero una storia dell'architettura classica. È qui sufficiente scegliere una delle opere di Bramante e osservarla con una certa attenzione. Nella tavola 13 è riprodotto il *tempietto* costruito a Roma, nel 1502, nel chiostro di San Pietro in Montorio, sul luogo in cui, secondo la tradizione, san Pietro subí il martirio. Si tratta della ricostruzione ad opera di Bramante di un tempio circolare dell'antica Roma, o, almeno, cosí sembra a prima vista. La riproduzione a tavola 12 mostra un tempio antico autentico, quello cosiddetto di Vesta sulle rive del Tevere: la sua trabeazione è andata interamente perduta, e la non infelice copertura a tegole è un semplice ripiego. Ma questo tempio (o un altro dello stesso genere) presenta la tematica di Bramante. Egli lo trasforma da corinzio in dorico (forse perché il dorico è consono a un santo militante come Pietro), lo colloca sopra tre gradini e pone sotto l'ordine un plinto ininterrotto con modanature. Il plinto (negligentemente omesso nell'incisione di Serlio) conferisce inaspettatamente e felicemente al piccolo edificio una «spinta verso l'alto», atta ad esprimerne la sacralità. Segue l'ordine dorico e quindi la balaustrata. Ad ogni colonna dorica corrisponde un pilastro dorico (come si vede nella riproduzione), lungo il muro della parte interna del tempietto: la cosiddetta *cella*. La cella è piú alta del colonnato ed è ricoperta da una cupola emisferica. Si tratta dunque o no di una ricostruzione fedele di un tempio romano? Evidentemente no. Si tratta

dello *sviluppo* di un'idea mutuata dai romani. Il plinto e il cilindro centrale, che si spinge verticalmente oltre il colonnato fino alla cupola, sono invenzioni di Bramante, e invenzioni che ebbero grande successo, a giudicare dalle numerose imitazioni.

Questo tempietto è un perfetto esemplare di prosa architettonica: un'affermazione nitida come il suono di una campana. Attraverso l'incisione purtroppo inesatta di Serlio e, successivamente, attraverso quella piú accurata di Palladio, l'opera divenne famosa in tutto il mondo quanto un edificio «classico», quasi come il Pantheon o l'arco di Costantino. Sir Christopher Wren la conobbe certamente, tramite Palladio, tanto è vero che in una fase della progettazione del St Paul a Londra tentò d'impiegare il tempietto di Bramante nella parte terminale delle due torri campanarie della facciata. Ciò avveniva quando stava ancora dibattendosi fra ogni sorta di difficili alternative per dare una soluzione al grande tamburo e alla cupola situati sopra il transetto della cattedrale. Intuí infine che il tempietto costituiva la chiave di quest'ultimo problema ancor piú che dell'altro, nonostante l'enorme differenza di dimensione e di luogo. Osservate la cupola di St Paul (tav. 14) e vedrete immediatamente quanto essa sia debitrice al tempietto. Ma, piú la si osserva, meglio si comprende che la cupola di St Paul non si limita ad essere un ingrandimento del tempietto. Quest'ultimo ha sedici colonne, a Wren ne occorsero il doppio. Egli tuttavia si rese conto che un anello di trentadue colonne non avrebbe avuto un'orientazione precisa, e quindi riempí un intercolunnio ogni quattro, cioè gli intercolunni che sovrastano i grandi speroni, e vi ricavò una nicchia, cosí da conferire al colonnato il ritmo di una battuta in quattro tempi. La cupola di Wren non è quindi un semplice ingrandimento dell'opera di Bramante, ma ne è un ingegnoso sviluppo, proprio come questa lo fu del modello antico.

Nel Seicento e nel Settecento l'idea del tempietto, cioè il colonnato che circonda il nucleo cilindrico sormontato da una cupola, fu ripetutamente sfruttata. Hawksmoor la drammatizzò nel mausoleo di Castle Howard (tav. 15): colonne ravvicinate e arcigne come una serie di pali, una

cupola sgonfiata e priva di slancio, e per base una funerea piattaforma prosternata al suolo. Ma passiamo alla riproduzione successiva (tav. 16), la Radcliffe Library di James Gibbs a Oxford. Si tratta indubbiamente dello stesso tema. Le colonne, però, si sono riunite a coppie, coppie non egualmente distanziate, sopra un podio che, con le sue sporgenze adorne di frontoni, evidenzia una serie di intervalli, e sotto una cupola i cui contrafforti scendono accentuatamente verso l'altra serie. È un singolare edificio elaborato e sofisticato, che sarebbe stato la delizia di un Gonzaga o di un Medici, e che forse è un po' assurdo, assolvendo soltanto alla funzione di accogliere libri austeri e austeri lettori in un'università inglese.

La tavola 17 mostra un'altra trovata classica di Bramante. È il palazzo romano, ora scomparso, detto di Raffaello per avervi questi vissuto per un certo tempo. La parte abitata era di sopra, mentre sotto si stendeva una serie di archi destinati a botteghe secondo una consuetudine locale. Bramante diede alla parte inferiore il carattere rude ma rigoroso delle opere di ingegneria romana, limitandosi a inserire un ordine in quella superiore: colonne doriche accoppiate, su piedestalli allineati con le balaustrate delle finestre. Può sembrarci elementare, un semplice brano di prosa: come nel caso del tempietto, è invece una novità. I romani non avevano certo mai fatto una cosa del genere. Si tratta però ancora una volta di uno sviluppo di modelli romani, realizzato in modo consono alla vita del XVI secolo, e ancora una volta questa nuova classicità sarà riecheggiata nei secoli successivi fino al nostro. Sansovino la introdusse a Venezia sul Canal Grande (tav. 18). Lungo il Canal Grande non vi sono botteghe, e perciò qui i tre archi centrali del pianterreno diventano un ingresso grandioso, mentre quelli laterali sono sostituiti da finestre. E, poiché Venezia richiedeva una maggiore altezza, Sansovino raddoppiò il piano superiore di Bramante, ottenendo così qualcosa che lontanamente, ma credo volutamente, ricorda il Colosseo. Quindi, volgendosi all'Inghilterra, ecco a Londra la facciata sullo Strand della Somerset House (tav. 24), che risale al 1780 ed è di evidente derivazione bramantesca. E sempre sullo Strand, di fronte alla Somer-

set House, l'Australia House, con i suoi archi occupati da negozi e le sue colonne doriche arrogantemente sfarzose, è ancora Bramante, all'epoca dell'imperialismo britannico: 1911.

In Italia, sotto la guida di Bramante, l'architettura pervenne a quello stadio di completa conquista dello stile antico e di completa padronanza nello sviluppo e adattamento di esso, che in ogni campo dell'arte è chiamato Rinascimento maturo. La generazione successiva a Bramante e che ne accettò gli insegnamenti comprendeva Raffaello, pittore che fu anche architetto, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il giovane, Sansovino, che come abbiamo visto portò a Venezia le idee di Bramante (e anche quelle di Peruzzi), e Sanmicheli, che le accolse e sviluppò a Verona. Non intendo tuttavia soffermarmi su questi artisti: se lo facessi, il problema sarebbe soprattutto di tentare di stabilire il loro debito verso Bramante e in quale particolare direzione ciascuno di essi si mosse. Preferisco invece passare alla generazione successiva alla loro e parlare di Andrea Palladio: infatti, poiché ci stiamo occupando dell'architettura come di un linguaggio, è piú utile, da questo punto di vista, porre accanto a Bramante Palladio, sebbene il secondo sia nato tre anni dopo la morte del primo. Da Bramante a Palladio il passo è breve, e ve lo dimostrerò. Palladio, figlio di un mugnaio, divenne noto e trascorse la maggior parte della sua vita in una città di secondaria importanza: Vicenza. Qui avvenne la sua formazione, nel ristretto ambito della cultura locale, per cui Roma era senza dubbio molto lontana, e che aveva, per così dire, un suo proprio tardivo Rinascimento maturo. Quando il giovane Palladio si recò a Roma, dovette essere innanzi tutto colpito dalla terribile insufficienza delle uniche riproduzioni delle rovine romane fino allora pubblicate: quelle del nostro vecchio amico Serlio, il cui libro era a quell'epoca abbastanza recente. Palladio dovette rendersi conto che Serlio aveva affrontato questi studi superficialmente, aveva omesso molti particolari importanti e non aveva mai colto veramente la lezione insita nella raffinatezza delle sagome e delle proporzioni che costituiva l'essenza delle opere antiche. Egli divenne perciò uno studio-

so di architettura, il piú dotto e meticoloso del tempo: divenne anzi assai di piú. Superò Bramante nella padronanza della grammatica dell'architettura romana e, ogniqualvolta ne ebbe l'occasione (e le occasioni gli si presentarono spesso e volentieri a Vicenza e nei dintorni, e in seguito a Venezia), costruí edifici in cui il linguaggio di Roma era piú eloquente e piú articolato di quanto si fosse mai visto.

Quando dico «piú articolato», intendo una cosa ben precisa. Eccone la dimostrazione. Osserviamo di nuovo nella tavola 11 l'interno di Sant'Andrea a Mantova e poi, nella tavola 20, quello del Redentore a Venezia. Quasi un secolo esatto intercorre fra la costruzione di queste due chiese, la prima di Alberti e la seconda di Palladio. Il ripetersi del sistema costituito dagli archi con i loro sostegni è quasi identico in entrambe, ma Alberti si serve unicamente di pilastri e Palladio di mezze colonne. Questo è ciò che intendo col termine articolazione. Nella chiesa di Palladio l'ordine è molto piú evidente che in quella di Alberti; inoltre, all'estremità est del Redentore, l'ordine di Palladio si libera perfettamente nell'incurvarsi per formare una transenna absidale dietro l'altare. Sembra che le imponenti colonne sostengano *davvero* le pesanti trabeazioni e che i muri e gli archi si limitino invece a occupare gli spazi tra di esse.

Osservate ora a tavola 19 il palazzo Chiericati a Vicenza, sempre di Palladio: è un'importante casa di abitazione urbana, che presenta al pianterreno un colonnato aperto al pubblico e al primo piano due terrazze coperte, in modo che sulla facciata verso la strada i muri emergono soltanto nel punto in cui delimitano il grande salone centrale. Anche qui Palladio fa degli ordini il fattore dominante della costruzione. Di fronte a questi edifici e a quasi tutti gli edifici di Palladio, si avverte il suo profondo amore per gli ordini e la fierezza di mostrarli nelle versioni da lui perfezionate. Egli fece risorgere a Vicenza e nel Veneto l'antica Roma con un realismo perfino superiore a quello con cui Bramante l'aveva fatta risorgere nella Roma rinascimentale.

Questo realistico rifarsi a Roma è soltanto uno degli aspetti di Palladio, ma è quello che qui piú ci interessa e,

naturalmente, è inseparabile da un altro aspetto a cui ho già accennato, quello di Palladio archeologo. La qualifica di archeologo non è forse la piú esatta, poiché il suo studio dell'antichità era consapevolmente permeato di fantasia, piú di quanto ci sembrerebbe necessario. Nondimeno, parliamo pure di archeologia. Quando Palladio studiava il testo di Vitruvio o le rovine romane, il suo primo impulso era di eseguire dei «restauri», restauri che sono tra le cose piú interessanti del suo libro, o meglio dei suoi libri: *I Quattro Libri*, pubblicati nel 1570. L'influenza di tali ricostruzioni si estese molto al di là dell'Italia, ed esse ebbero una ripercussione tutta particolare in Inghilterra. A tavola 21 è riprodotto il portico di St Paul a Covent Garden, Londra, opera di Inigo Jones, che si riallaccia all'archeologia palladiana. Esso segue (sebbene con qualche abile e sottile deviazione) l'interpretazione fedele fatta da Palladio di quanto dice Vitruvio sull'ordine toscano. L'aggetto elegante degli spioventi, le colonne molto distanziate, appartengono all'archeologia palladiana.

Un secolo dopo Inigo Jones, Lord Burlington utilizzò l'archeologia palladiana nel costruire le Assembly Rooms a York: e le tavole 22 e 23 mostrano quanto fedelmente vi si attenne. Ma questo edificio è importante sotto un altro punto di vista, e mi riservo di riparlarne oltre.

Nell'esaminare contemporaneamente Bramante e taluni aspetti di Palladio, mi sono limitato ad occuparmi della grande sobrietà propria dell'architettura dell'Italia cinquecentesca, cioè della riaffermazione del «latino» dell'architettura: lo sfoggio altero degli ordini, elaborati con fiducia illimitata. Temo che, pur avendo ormai compreso la completezza, l'autorità e la finalità degli ordini, possiate incominciare a provare anche un certo disagio, per non dire un certo fastidio. I cinque ordini, infatti, possono annoiare terribilmente. Se vi sentite un po' a disagio, non siete soli, ma in buona compagnia con alcune delle personalità piú audaci e romantiche della generazione successiva a quella di Bramante: una parte degli artisti che vivevano a Roma alla morte di Bramante, nel 1515, che erano ancora a Roma quando Raffaello vi morí, nel 1520, e che continuavano forse a trovarvisi quando la cit-

tà fu saccheggiata e devastata dalle truppe imperiali nel 1527. A quel tempo si avvertiva un notevole senso di disagio per i risultati raggiunti da quello che chiamiamo ora il Rinascimento maturo. Vi sono segni di incipiente malessere perfino in alcuni degli ultimi lavori di Raffaello, mentre nell'opera di uno dei suoi discepoli, Giulio Romano, si nota una reale rivolta, uno slancio romantico verso la libertà.

Ma non posso occuparmi di Giulio Romano senza spiegare prima il significato di un termine che ha una grande importanza nell'architettura classica di quest'epoca: *bugnato*. Che cos'è il bugnato? Con questo termine si indicò dapprima una maniera rustica e grossolana di disporre le pietre, in modo che ciascuna di esse conservasse un po' delle caratteristiche che aveva al momento dell'estrazione dalla cava. In questa rustica rozzezza si ravvisò tuttavia un certo carattere, la possibilità di un impiego artistico, tanto che col tempo divenne oggetto di estrema sofisticazione. Il bugnato aveva già ricevuto una stilizzazione e una sistematizzazione al tempo in cui Serlio scriveva il suo quarto libro (pubblicato nel 1537), come si può constatare nell'incisione riprodotta nella tavola 27. Da assolutamente rozzo, esso è divenuto estremamente artificioso, con sfaccettature intagliate in modo geometrico. Tuttavia Serlio descrive il bugnato come se si trattasse in sostanza di un misto di naturale e di artificiale: egli sembra voler dire che si tratta di una specie di lotta fra l'artefice e le forze della natura. Naturalmente, questo è un concetto del tutto romantico, che possiamo vedere attuato nelle opere di Giulio Romano. Osservate il particolare riprodotto nella tavola 28 del palazzo del Te, residenza estiva dei duchi di Mantova. Si tratta di un'opera singolare. Vi riconoscerete di certo l'ordine dorico. Le colonne principali ricordano il modello dell'arco trionfale; ma, mentre quelle esterne hanno un plinto tutto per loro, le interne condividono il proprio molto illogicamente con un ordine dorico minore, introdotto per incorniciare l'arco. L'insieme difetta di armonia ed esattezza. Come si vede, alcune pietre della trabeazione sono «scivolate» e si trovano simmetricamente disposte rispetto al centro.

Che significa tutto ciò? È abbastanza ovvio che si tratta di un rifiuto degli insegnamenti di Bramante. È irrazionale, è impressionistico, ricorda le rovine (specie nelle pietre fatte volutamente «scivolare») e certi edifici antichi rimasti interrotti. Ma è anche di una straordinaria efficacia, che in gran parte deriva dall'uso espressivo del bugnato. La pietra è in continuo contrasto con i particolari architettonici estremamente elaborati. Le grezze pietre che fungono da chiavi di volta delle due edicole laterali spingono la cornice fra le pietre sovrastanti. Le chiavi di volta delle due nicchie sono grottescamente troppo grandi, mentre quella dell'arco centrale è assurdamente piccola. Qua e là il muro è privo di bugnato e appare spoglio in modo sconcertante.

L'architetto ha voluto fare sul serio? Sono certo che non ha inteso abbandonarsi a stramberie. Si tratta di un'arrogante protesta contro le regole e si tratta anche di poesia: una poesia, che ha qualcosa in comune con le grotte e con la mania dei nani e dei giganti che ossessionava la corte di Federico Gonzaga. Ma ai nostri occhi la sua importanza dipende dalla sua carica inventiva. Giulio Romano non inventò il bugnato (lo usavano già i romani, lo usò Brunelleschi e lo usò Bramante nella casa di Raffaello), ma riuscí a conferirgli un'efficacia espressiva, quale nessuno prima di lui aveva raggiunto, e da cui solo pochi architetti delle generazioni successive non trassero profitto. Dal palazzo del Te Giulio Romano passò al Palazzo Ducale, costruendovi quell'indimenticabile esemplare di stile classico-grottesco che vedete nella tavola 25: il cortile della Cavallerizza. E, per finire, osservate (tav. 26) il suo progetto di una porta di città: è un arco trionfale interamente concepito negli stessi termini di durezza esasperata.

Le invenzioni di Giulio Romano esercitarono un'influenza estesissima. Da quanto ho detto su Palladio, potreste credere che questi avrebbe saputo resistere a una materia cosí esplosiva, mentre invece anch'egli attinse da Giulio Romano per i suoi ultimi palazzi. Nell'Inghilterra del secolo XVIII, la prigione di Newgate a Londra (tav. 58) dovette la sua terrificante solennità a Giulio Romano; e

non ci si può aggirare in un centro commerciale dell'Ottocento senza imbattersi in sedi di banche e di compagnie di assicurazioni sovraccariche di decorazioni a bugnato, che in gran parte traggono la loro origine da Mantova. Osservate per esempio (tav. 54) la pesante decorazione della County Hall a Londra.

Terminerò presentandovi un rivoluzionario molto piú radicale di Giulio Romano, colui che veramente violò i dogmi del Rinascimento maturo, aprendo nuove vie all'architettura classica: Michelangelo.

Michelangelo aveva venticinque anni piú di Giulio Romano, ma non si era ancora dedicato all'architettura quando questi incominciò il Palazzo del Te; inoltre le sue opere piú importanti appartengono quasi tutte al periodo posteriore alla morte di Giulio, avvenuta nel 1546, quando egli era piú che settantenne. L'architettura di Michelangelo appartiene a un mondo diverso da quello di Giulio Romano. Egli ha scarso interesse per il bugnato; i suoi muri sono lisci e la loro forza espressiva dipende essenzialmente dall'essere superfici delimitate in modo rigoroso, dalle loro sporgenze e rientranze, e dall'elaborazione di elementi che di rado sono decorati. Michelangelo insisteva sempre nel dire che non era un architetto, ma uno scultore, sebbene nessun architetto di professione abbia mai avuto un'influenza cosí determinante sull'architettura. Vasari scrisse di lui: «gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano». Si tratta in ogni caso di un'affermazione inadeguata, che non rende giustizia alle influenze positive esercitate dalle invenzioni di Michelangelo e alla loro carica stimolante.

Il modo di operare a cui si riferiva Vasari era, naturalmente, quello dei maestri del Rinascimento maturo a partire da Bramante, consisteva cioè in quella padronanza grammaticale, ottenuta attraverso lo studio di Vitruvio e un'approfondita analisi degli antichi monumenti romani, di cui ho parlato nella seconda conversazione. La sagoma delle cornici e il rivestimento di porte e finestre erano sempre progettati richiamandosi all'autorità degli antichi.

Se nei progetti si manifestava la sensibilità personale dell'artista, ciò avveniva involontariamente e a causa di incrinature nel processo di selezione delle fonti consacrate. Da parte sua, Michelangelo si ribellò ad ogni concetto di «autorità». Come scultore, aveva già una padronanza della forma e della materia che superava quella degli antichi e, quando si volse all'architettura, la sua capacità di guardare, oltre le forme morte e accettate, a qualcosa di intensamente vivo, lo mise in grado di trascendere la grammatica di Vitruvio con estrema sicurezza. Come dice ingenuamente Vasari, «fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini, secondo il comune uso». Senza dubbio egli operò in modo del tutto diverso.

Nelle tavole 29 e 30 sono riprodotte due «edicole» di due grandi maestri classici. La prima, a sinistra, opera di Raffaello nel palazzo Pandolfini a Firenze, è un esempio bello ed elegante di prosa classica; perfetto nel suo genere, non commuove però, e quasi ogni sua linea rientra categoricamente negli schemi vitruviani. A destra abbiamo una delle edicole di Michelangelo nella Cappella medicea a San Lorenzo. È impossibile descriverla. Presenta, se si vuole, alcuni degli elementi principali riscontrabili nell'opera di Raffaello: pilastri, timpano, architrave, ma tutti ricreati e gremiti di quelli che un critico vitruviano considererebbe errori grossolani e assurdi. I pilastri sono dorici o che cos'altro? Che significato hanno quelle interruzioni nella linea curva del frontone? E in base a quale regola o a quale precedente un architrave modanato scorre all'in su lungo il timpano, per appoggiare i suoi gomiti aguzzi su una cornice? No, quest'opera in realtà è quasi una scultura astratta, è l'equivalente tutto michelangiolesco di Vitruvio. Lo spettatore ne resta forse colpito per la sua stranezza e, sulle prime, per la sua inaccettabilità. Ma questa creazione singolarmente tesa e profondamente sentita non si dimentica. Nessuno degli architetti, o per lo meno nessuno degli architetti giovani e sensibili che visitarono la Cappella medicea dopo che Michelangelo l'ebbe condotta a compimento, continuò a concepire come prima l'architettura.

IV.

La retorica del barocco

Ho concluso la mia ultima conversazione dicendo che nessuno degli architetti, o per lo meno nessuno degli architetti giovani e sensibili che visitarono la Cappella medicea dopo che Michelangelo l'ebbe condotta a compimento, continuò a concepire come prima l'architettura. Non saprei dirne la ragione. Posso soltanto lasciare la parola alle edicole riprodotte nelle tavole 29 e 30, perché ritengo necessario che ci si renda conto di quanto sia convenzionale l'edicola di Raffaello (tav. 29), se si vuole comprendere lo straordinario anticonformismo di quella di Michelangelo (tav. 30). Michelangelo ha apportato al latino dell'architettura deformazioni che ricordano quelle del corpo umano in molte delle sue sculture; ma, mentre tutti conosciamo o crediamo di conoscere il corpo umano e quindi avvertiamo facilmente il significato delle deformazioni di esso, pochi invece conoscono bene il nostro latino architettonico. Penso, comunque, che tutti siano in grado di cogliere qualcosa del vigore con cui Michelangelo tratta le forme architettoniche, cosicché non occorre certo sottolinearlo con confronti e analogie.

Le altre opere di Michelangelo non possiedono tutte uguale originalità di dettaglio, ma ci sorprendono sotto qualche altro aspetto. In uno dei palazzi del Campidoglio a Roma (tav. 31) Michelangelo usa un ordine corinzio gigante e assolutamente convenzionale, ma che presenta due particolarità. La prima è la sua stessa monumentalità, perché i pilastri misurano circa quattordici metri di altezza e preannunziano perciò il San Pietro michelangiolesco, dove diventeranno addirittura colossali, superando i ventisette

metri. La seconda particolarità è che questi pilastri occupano due piani. I romani non avevano mai fatto una cosa simile: invero i palazzi capitolini assomigliano, molto approssimativamente, a templi romani, i cui lati siano stati «riempiti» in epoca moderna con muri e finestre nella parte superiore e un piano aperto in quella inferiore. Inoltre il muro del piano piú alto poggia su una trabeazione sostenuta da colonne ioniche, due per ogni apertura. Questa disposizione, questo modo di far collaborare due ordini per risolvere il problema di un edificio a due piani, fu una delle piú valide ed efficaci scoperte di Michelangelo.

Tra il palazzo capitolino e le due facciate di chiese riprodotte nelle tavole 32 e 33 il passo è breve: entrambe queste chiese (in modo piú evidente Sant'Andrea al Quirinale, a sinistra), pur svolgendo il tema del Campidoglio, sorsero piú di un secolo dopo il palazzo capitolino. Esse sono un esempio di ciò che viene denominato barocco, ma non posso parlarvi del barocco senza aver prima accennato all'evoluzione dell'architettura italiana fra il momento in cui, nei decenni successivi rispettivamente al 1530 e al 1540, incominciò a farsi sentire la duplice influenza di Giulio Romano e di Michelangelo, e il momento in cui, un secolo piú tardi, il barocco giunse al pieno sviluppo.

Questo periodo intermedio si chiama «manierismo». Il significato del termine manierismo è assai simile a quanto intendiamo dicendo di una persona che è «manierata», cioè che ostenta di imitare un determinato modello e, così facendo, mostra artificiosità, modi affettati. Il manierismo non è uno stile, è lo «stato d'animo» di un'epoca, e comprende le cose piú disparate verificatesi mentre prevaleva tale stato d'animo. Per il nostro scopo, che è di considerare l'architettura come un linguaggio, interessa soprattutto sapere fino a che punto il manierismo colorí questo linguaggio e ne arricchí il vocabolario. Le tavole 34 e 44 riproducono due famosissimi edifici di Vignola, che sono stati sempre considerati esempi notevoli del periodo manierista. Osserviamo per prima la tavola 34: la villa Farnese a Caprarola. Devo premettere che i corpi avanzati dall'aspetto di bastioni ai lati dell'edificio derivano dall'utilizzazione di fondamenta e di muri eretti in parte su pro-

getto di un altro architetto. Prescindendo da essi, il corpo principale dell'edificio, per quanto si può vedere nella riproduzione, sarebbe da considerare un semplice sviluppo di ciò che si soleva fare nel Rinascimento maturo, qualcosa che forse Bramante e certamente Raffaello avrebbero potuto comporre, sebbene ne diverga in modo abbastanza evidente per il fatto che la loggia a tre archi posta fra la doppia scalinata ricurva è adorna, in modo abbastanza aggraziato, di bugnati alla maniera di Giulio Romano.

Ma passiamo all'incisione della tavola 37, tratta dal libro di Vignola, con il particolare della trabeazione principale della villa Farnese. Essa non assomiglia per nulla alle trabeazioni delle tavole 4 e 5, benché abbia qualcosa in comune con la mediocre versione di Serlio dell'ordine composito: il bandolo della matassa è proprio qui. Fonte dell'ordine composito di Serlio fu l'ultimo piano a pilastri del Colosseo (cfr. tav. 6, se volete rinfrescarvi la memoria): l'ultimo piano di Caprarola, con i suoi pilastri, svolge lo stesso tema. Ma Vignola con molta genialità ha inventato una trabeazione in scala tale da armonizzarla con il sottostante ordine di pilastri e che al tempo stesso è abbastanza grande e ardita per costituire l'elemento terminale del massiccio edificio. Ci si allontana così dalla stretta osservanza della grammatica dell'antichità, incominciando a modellare con fantasia, a progettare le facciate come un alternarsi di luci e ombre, attraverso il quale, più che enunciare una serie precisa di affermazioni, si svolge un *gioco* con un suo significato.

Questo modo di prospettare le cose potrà essere meglio compreso se lo applichiamo a una facciata che sia una più completa espressione del manierismo: per esempio, il secondo edificio di Vignola da me citato, la chiesa del Gesù, la principale chiesa dell'ordine dei gesuiti a Roma (tav. 44). È un tempio vasto (in fotografia sembra tutto più piccolo), con un'ampia facciata a due piani di pilastri, tutti corinzi. Se osservate attentamente questo edificio cercando di decifrarne l'architettura in termini di Rinascimento maturo, vi trovate subito in difficoltà. Non vi è un ritmo costituito da una ripetizione evidente. Le superfici avanzano e indietreggiano in modo sconcertante e a un

certo punto, nel piano inferiore, sembra che un pilastro si nasconda in parte dietro un altro. Evidentemente tutto l'edificio è concepito per apparire come un pezzo di architettura plastica di vaste proporzioni, in cui è insito un gioco preciso con un suo significato.

È importante comprendere questi prodotti del periodo manierista, perché la loro influenza si fece sentire molto a lungo. I primi vittoriani, per esempio, riscoprirono l'architettura manierista (benché non la chiamassero così, ma semplicemente italiana), e la riscoprirono come qualcosa di perfettamente a loro congeniale. Essa sembrava liberarli dalla fredda pedanteria dei *revivals* classici e possedeva ciò che i vittoriani amavano definire «carattere». Molte delle grosse e scure banche e molti degli empori più elaborati in città come Manchester, Liverpool e Leeds, sono completamente «manieristi» quanto a ispirazione e molti di essi sono autentici orrori, che interessano ancora soltanto perché riflettono così vivamente il clima vittoriano. Ma di quando in quando trapela l'abilità artistica dei veri e propri manieristi, come avviene nella produzione dell'unico architetto classico vittoriano inglese di calibro internazionale, Charles Robert Cockerell. Il disegno riprodotto nella tavola 35 mostra che Cockerell attinse a piene mani alla villa di Caprarola per la sede di una compagnia di assicurazioni nella City di Londra. La tavola 36 serve tra l'altro a dimostrare a che cosa un architetto ridusse l'opera di Cockerell cinquant'anni dopo: una vera e propria accozzaglia di elementi manieristi *e* barocchi, un esempio d'imbonimento professionale perfettamente conforme alla mentalità dei critici *fin-de-siècle*, i quali considerarono per alcuni anni il Chartered Accountants Institute come il più splendido edificio moderno di Londra.

Cockerell merita molta più attenzione che non architetti di questo genere e in Gran Bretagna non si trova un altro edificio che eguagli l'Ashmolean Museum di Oxford (tav. 38) per purezza d'ingegno e per capacità inventiva nel trattare i temi manieristi. Cockerell vedeva con gli occhi dei manieristi italiani, ma vedeva anche altro: infatti, particolari tratti dall'arte greca, di cui aveva approfondito lo studio, arricchiscono in modo straordinario l'idioma

manierista di Vignola, del quale si riconosce subito, nonostante la nuova sagoma, la famosa cornice.

Le cinque tavole successive (39-43) mostrano il diffondersi del manierismo in tutt'altra direzione. A tavola 39 abbiamo un'opera affascinante di un architetto manierista fiorentino che era anche scultore, Bartolomeo Ammannati. È un edificio rigido e severo, con qualche concessione alla «plasticità»: pannelli rientranti, pannelli sporgenti, pannelli sporgenti entro pannelli rientranti e, al di sopra dei fianchi dell'arco, una voluta assurdità, due capitelli ionici scolpiti come se fossero sospesi o appartenessero a un sottile strato architettonico in parte asportato per mettere in mostra l'arco. Questa tendenza a trattare la facciata come se fosse una scultura, che deriva in ultima analisi da Michelangelo, riappare (e forse in modo ancor piú accentuato) nella tavola 40 con il cortile del palazzo Marino a Milano. È un cortiletto di forma quadrata, con tre archi per ogni lato, che pochi si prendono la briga di andare a vedere, benché sia proprio al centro della città. Il fatto curioso in quest'opera di Galeazzo Alessi è che, al di sopra dell'ordine dorico del pianterreno, dalla trabeazione assai ridotta, quasi tutto si è trasformato in scultura, o meglio l'architettura è stata relegata nei contorni, mentre le superfici sono piene di statue, maschere zoomorfe, trofei e festoni di fiori e frutta. Al posto di un ordine superiore vi sono delle «erme», costituite da piedestalli stretti alla base, che si allargano in alto terminando in busti umani; fra le «erme» si trovano nicchie contenenti statue; fra gli archi, elaborati pannelli con sculture a rilievo, e così via. L'insieme è molto scenografico e probabilmente deriva proprio dalla scenografia. Questo tipo di decorazione architettonica si diffuse con molta facilità specialmente nel Nord dell'Europa e si prestò per la creazione di incisioni di notevole interesse, come quelle riprodotte nelle tavole 41 e 42. Esse sono, rispettivamente, del fiammingo Vredeman de Vries e del tedesco Wendel Dietterlin, e mostrano sotto quale forma l'architettura manierista raggiunse, fra altri paesi, l'Inghilterra elisabettiana. Infatti Wollaton Hall, a Nottingham (tav. 43), è abbondantemente adorna di elementi tratti da De Vries. E benché gli

studi terribilmente complicati di Dietterlin non fossero spesso copiati in Inghilterra, il suo trattato divenne così famoso che la decorazione elisabettiana e del tempo di Giacomo I era generalmente nota, nei secoli XVII e XVIII, come decorazione «ditterling».

Tutto questo ci sta portando a un punto molto marginale del nostro argomento e quindi non vi invito neppure per un momento a considerare Wollaton Hall come una manifestazione importante del linguaggio classico: può essere importante da molti altri punti di vista, ma non da questo. Copiare De Vries significava copiare semplicemente dei disegni, seppure gradevoli, che offrivano soltanto una valutazione superficiale di quel tipo di progettazione classica, a cui sono dedicate queste conversazioni.

Ritorniamo dunque al punto centrale del nostro discorso. La tavola 44 riproduce la facciata del Gesú. Nelle tavole 45 e 46 vi sono altre due facciate che con tutta evidenza ne sono la derivazione. Quella a tavola 45 è Santa Susanna a Roma e, se la confrontate con il Gesú, sarete subito colpiti da due cose. La prima è che Santa Susanna è molto piú compatta: la sua facciata è in sostanza inscritta entro un rettangolo verticale, mentre le volute in corrispondenza delle navate laterali, che nel Gesú si protendono in fuori, qui sono decisamente ridotte per contribuire alla spinta verso l'alto. In secondo luogo, penso che vi renderete conto come, mentre nel Gesú il motivo dei pilastri si ripete in tutta la facciata, in Santa Susanna la disposizione delle colonne e dei pilastri è inconfondibilmente diretta a richiamare l'attenzione verso il centro e, in particolare, sul portale. Un simile confronto è stato fatto spesso ed è uno dei tanti confronti che si possono fare per mettere in luce la differenza fra l'architettura manierista e quella barocca: e Santa Susanna è barocca. Ma, per comprendere come occorra procedere con cautela nell'uso di questi termini, osservate ora la terza chiesa (tav. 46): quella di Val-de-Grâce, costruita a Parigi cinquant'anni dopo Santa Susanna. È manierista o barocca? Vediamo un po'. Non si disperde né è ambigua come il Gesú, ma non ha nemmeno la potenza e la decisione di Santa Susanna. E non è neppure qualcosa di intermedio, ma ha un carattere

tutto suo. È rilassata e armoniosa, e il graduale articolarsi dell'ordine del piano inferiore, da pilastri a colonne a tutto tondo, sembra imbevuto di uno spirito classico più genuino di quello di qualsiasi parte degli altri due edifici. È manierista o barocca? Né l'uno né l'altro. Si tratta di un'interpretazione personale del tema del Gesù da parte di un francese, e questa interpretazione appartiene a una fase dell'arte francese che ha modelli classici suoi propri: quelli di Poussin, di Racine e di Mansart, il quale ultimo appunto è l'architetto di questa chiesa.

È impossibile superare l'imbarazzo che si prova talvolta nell'usare termini generici come «Rinascimento maturo», «manierismo», «barocco», ecc. Non possiamo fare a meno di usarli e mi sono infatti servito di uno di essi per il titolo di questa conversazione, *La retorica del barocco*. Il barocco è quasi sempre retorico, nel senso di un'oratoria magniloquente, ricercata e suadente; e, nel parlare dell'architettura come una sorta di linguaggio, esso costituisce un'utile qualificazione per alcuni degli edifici più importanti del secolo XVII: quelli a cui si pensa subito quando si adopera la parola «barocco». Intendo quindi concludere la presente conversazione esaminando tre opere di questo genere: prima di tutto, la piazza di San Pietro a Roma di Bernini, poi la facciata est del palazzo del Louvre a Parigi di Le Vau, Perrault e Le Brun, e infine Blenheim Palace presso Oxford di Vanbrugh e Hawksmoor. Alla domanda se sono proprio certo che queste tre opere siano puro barocco, risponderei subito che naturalmente non ne sono certo. Da un lato, non vi è una categoria del «puro barocco»: il fatto che esista un certo termine non significa che esista una pura essenza correlativa. Dall'altro, mentre si potrebbe tranquillamente affermare che questi tre edifici a buon diritto possono essere definiti barocchi, si potrebbe tuttavia dimostrare con altrettanta sicurezza che ciascuno di essi presenta elementi che, sotto qualche aspetto, potrebbero rendere *ingiustificata* tale qualificazione. Non preoccupiamocene, dunque, ma limitiamoci a esaminare queste tre opere e ad analizzarne il significato.

Bernini progettò la piazza di San Pietro come un enor-

me cortile chiuso, antistante alla chiesa. Così appare nella veduta aerea della tavola 47, eseguita prima delle demolizioni dell'epoca fascista. Si tratta di un cortile esterno, non di un «luogo di accesso»: un cortile esterno, uno spazio delimitato, un sagrato costruito allo scopo specifico di accogliervi grandi folle per ricevere la benedizione papale. Prescindendo dai due corridoi rettilinei, che si riallacciano alla facciata della chiesa, esso consiste in un immenso spazio ovale, parzialmente circondato da due reggimenti curvilinei di colonne: colonne in quadruplice fila, alte oltre quindici metri. Ve ne sono in totale duecentottanta, duecentottanta colonne a tutto tondo, alte oltre quindici metri, probabilmente il piú maestoso complesso di colonne del mondo. Ma queste colonne (alcune delle quali sono riprodotte nella tavola 49) di che tipo sono? Sono doriche? Sí, tranne che hanno basi toscane, che sono un po' piú alte delle normali colonne doriche e che sostengono una trabeazione, la quale non è affatto dorica, ma piú o meno ionica. In altre parole, in questo caso particolare Bernini ha progettato, al di là della norma, un proprio ordine, in cui la dignità marziale di quello dorico si fonde con l'eleganza di quello ionico. È un ordine indimenticabile per la sua originalità: non lo si può non ricordare come dorico (grazie ai capitelli), ma è un dorico personalissimo.

Vorrei riuscire a esprimere l'impressione straordinaria che producono questi colonnati. Nell'osservare la tavola 49, tenete presente che dietro ciascuna di quelle visibili vi sono altre tre colonne, cosicché, quando ci si trova all'interno di uno dei colonnati, sul cammino percorso talvolta da imponenti processioni, i loro cilindri ascendenti si affollano intorno come gli alberi di una foresta. Il sole vi penetra a malapena, e da questa foresta sacrale se ne scorge un'altra al di là della piazza, parimenti vasta e profonda. Osservate poi come ciascuna delle due gigantesche mezzelune, il cui ritmo avrebbe potuto tanto facilmente disperdersi, è trattenuta da colonne che, come sentinelle, sporgono alle estremità e di nuovo, a coppie abbinate, nel centro. Si tratta di una mirabile realizzazione, alla quale contribuí, naturalmente, il fatto che l'occasione era meravigliosa ed eccezionale: l'occasione di costruire

una struttura di tale mole e di costruirla soltanto con colonne. Per quanto mi risulta, una simile occasione non si è mai più ripresentata: è stata solo oggetto d'invidia.

Un palazzo è una cosa molto diversa: se passiamo al Louvre di Parigi (tav. 50), ritroviamo un colonnato, ma un colonnato la cui esistenza è in funzione di parte di una dimora regale. La progettazione di questa facciata fu uno dei grandi avvenimenti della storia dell'architettura europea. La costruzione del resto del Louvre era durata un secolo e Colbert, ministro di Luigi XIV, voleva che la facciata est coronasse felicemente l'intero edificio. Furono interpellati tutti i maggiori architetti francesi e alcuni di quelli italiani più famosi, compreso Bernini, che si recò con grande pompa a Parigi e il cui progetto fu accettato, senza essere poi realizzato. Alla fine, l'opera fu affidata a tre persone: Louis Le Vau, primo architetto del re, Charles Le Brun, suo primo pittore, e Claude Perrault, medico dalla vasta cultura scientifica, che è stato sempre considerato la mente più originale e innovatrice fra i tre.

Il risultato è spettacoloso. Nessun architetto italiano era mai riuscito (o forse non aveva mai avuto l'occasione per tentare di riuscirvi) ad adattare su così vasta scala l'architettura dei templi romani alle esigenze di un palazzo. Ma soprattutto colpisce nel Louvre il colonnato corinzio dalle colonne romane pienamente articolate. Le colonne sono a coppie. Abbiamo già visto nella casa di Raffaello di Bramante (tav. 17) una soluzione analoga, che costituisce un comodo espediente per assicurare alle finestre un ampio intercolunnio. Ma le colonne di Bramante erano addossate a un muro, mentre nel Louvre il muro retrostante arretra per un tratto, cosicché le colonne risaltano come se facessero davvero parte del colonnato di un tempio. Tuttavia, considerando l'insieme della facciata in tutta la sua lunghezza, vedrete che, quantunque il colonnato sia un elemento saliente e scenografico, non è l'unico fattore che contribuisce alla riuscita. Essa dipende dal modo di trattare l'ordine nel suo complesso e d'integrarlo nell'edificio in modo da dominarlo. E come si è ottenuto ciò? Abbiamo visto che per due lunghi tratti l'ordine appare indipendente; ma, al centro, nella parte in cui fa un passo

avanti e sostiene un frontone, le colonne hanno alle spalle un muro pieno, un muro, fra parentesi, in cui si apre un arco che sovrasta l'ingresso principale e che (sopra all'arco) è ornato di splendidi bassorilievi. Quindi, nei corpi terminali (chiamati dai francesi, e per lo più anche dagli inglesi, padiglioni), nei padiglioni terminali, il muro avanza ulteriormente e l'ordine, con il medesimo intercolunnio del colonnato, si trasforma in una serie di pilastri. Ma, quasi in compenso, questi padiglioni terminali hanno nell'intercolunnio di centro (ingegnosamente allargato) una rientranza, in cui il muro arretra fino al piano di quello del padiglione centrale e contiene per di più una finestra ad arco che riecheggia l'arco dell'ingresso centrale. Osservate tutto ciò attentamente nella riproduzione, perché il Louvre è uno splendido esempio di come, attraverso il «gioco» di un ordine classico, si può padroneggiare una facciata lunghissima non soltanto senza cadere nella monotonia, ma con intelligenza, grazia e logica estetica. Mi limiterò ad aggiungere, a proposito del Louvre, che le decorazioni scolpite hanno una leggerezza e una delicatezza di genere tipicamente francese, che spiega la straordinaria vitalità di questo edificio, il quale in una limpida mattina di primavera appare come la cosa più nuova e fresca che si sia mai vista.

E ora, per ultimo, Blenheim Palace (tav. 51), un altro palazzo, ma totalmente diverso dal Louvre. Questa volta non si tratta di un'unica lunga facciata con sapienti variazioni di piani, ma di un edificio che consta di molte parti, che si snoda in vari modi, con sporgenze e rientranze; non si tratta di un lungo e sereno orizzonte, ma di una silhouette vivacemente in moto. Blenheim Palace, fatto costruire dalla regina Anna per il duca di Marlborough come ricompensa per i servigi da lui resi allo stato e al tempo stesso come monumento della gloria militare britannica, fu opera congiunta di Vanbrugh e Hawksmoor. Probabilmente è uno degli edifici classici più complessi di tutta l'Europa. Potrei spiegarne la complessità soltanto dilungandomi sulle teorie architettoniche di Vanbrugh. Poiché me ne manca il tempo, desidero solo dire che Vanbrugh fuse nella sua opera due influenze completamente diverse. Come si può

bene immaginare, una di esse fu l'architettura romana, appassionatamente amata insieme a tutte le applicazioni che ne avevano fatto i grandi maestri e teorici (in ciò egli fu pienamente sostenuto dal collega Hawksmoor). L'altra fu un'influenza insolita per quei tempi: Vanbrugh era straordinariamente sensibile ai castelli medievali e alle vaste dimore cariche di torri e torrette del tempo di Elisabetta e Giacomo I, che erano fra le costruzioni piú audaci dell'Inghilterra. A Blenheim queste due influenze si fondono con un risultato affascinante e in apparenza caotico. Ma Blenheim non è caotico: è composto con estrema bellezza e con la massima logica, come spero di riuscire a dimostrare anche servendomi soltanto della piccola riproduzione della tavola 51.

Esaminiamo per prima cosa le due torri di destra e di sinistra, dal pesante bugnato e sormontate da una serie di pilastri e di pinnacoli. Sebbene se ne vedano chiaramente soltanto due, in realtà queste torri sono quattro, situate ai quattro angoli di un rettangolo: esse inchiodano al suolo Blenheim. Le torri non hanno ordini classici; il resto del palazzo invece sí, essendo caratterizzato da due ordini, uno corinzio, alto piú di quindici metri, e l'altro dorico, alto la metà, i quali formano tra loro una specie di contrappunto, entrando e uscendo dalle torri. Il corpo centrale del palazzo è corinzio, con colonne pienamente articolate nel portico e pilastri su entrambi i lati. Si può dire che in questo corpo centrale l'ordine dorico si nasconde: lo si avverte soltanto nel pianterreno ai lati delle finestre, in numero di tre a destra e a sinistra del portico, ma riemerge nelle ali, vi fa due battute e poi s'incurva, altre due battute e poi gira, entra nelle torri e scompare. Quindi, esce marciando dal fianco successivo di ciascuna torre e prosegue la marcia in linea retta, finché non gira di nuovo, presentando un ingresso con una gradinata interna, sormontato da una panoplia. Tale è, molto sommariamente, lo schema di questa manovra architettonica, di questa immobile coreografia. Ma Blenheim offre ancora molte altre cose: il modo in cui le linee verticali del portico riemergono al di sopra del timpano e poi arretrano per incontrarsi col frontone della sala centrale, invenzione, questa, dav-

vero «drammatica» e non *semplicemente* «melodrammatica»; e il modo in cui l'ordine corinzio penetra nell'edificio e ne riemerge dalla parte del parco con un portico di tipo diverso. Aggiungere altro significherebbe voler ricavare troppo da una piccola illustrazione; ma una cosa dovete aver già notato: Vanbrugh e Hawksmoor non avrebbero mai potuto fare di Blenheim quello che fecero se non avessero conosciuto, attraverso incisioni, ciò che mezzo secolo prima Bernini e i suoi predecessori avevano attuato, su scala all'incirca doppia, a San Pietro. Confrontate Blenheim con la piccola veduta aerea di San Pietro (tav. 47), le ali doriche di Blenheim con i colonnati di Bernini, l'ordine gigante di Blenheim con i pilastri giganti di Michelangelo a San Pietro (tav. 48).

Concludendo, ecco tre edifici che, a mio parere, mostrano con particolare evidenza la «retorica» del barocco. Credo veramente che «retorica» sia il termine appropriato. Questi edifici si servono del linguaggio classico dell'architettura con forza e drammaticità, allo scopo di vincere la nostra resistenza e persuaderci della verità di quanto hanno da dire, sia che si tratti dell'invincibile gloria delle armi britanniche, o dell'ineguagliabile splendore del regno di Luigi XIV, o dell'abbraccio universale della Chiesa cattolica.

V.

La luce della ragione e dell'archeologia

L'uso del linguaggio classico dell'architettura non è mai andato disgiunto da una certa filosofia, ogni volta che ha raggiunto un'eloquenza elevata. Non potete servirvi degli ordini con amore se non li amate, e non potete amarli senza essere convinti che impersonano un qualche principio assoluto di verità o di bellezza. La fede nella fondamentale autorità degli ordini ha assunto diverse forme, la più semplice delle quali può essere espressa in questi termini: Roma era la più grande, Roma sapeva di più. L'incondizionata venerazione per Roma è la chiave per spiegare molte cose della nostra civiltà. È una venerazione che noi non possiamo facilmente condividere, perché sappiamo troppo su Roma e non sempre approviamo tutto quello che la concerne, e perché, inoltre, ne sappiamo molto di più di quanto si sia mai saputo di altre civiltà, che contribuirono ai successi ottenuti da essa. Ma, per comprendere lo spirito del XV e XVI secolo, è opportuno, sotto questo punto di vista, non essere troppo complicati. Burckhardt riporta una suggestiva leggenda concernente un episodio avvenuto nel 1485, allorché si sparse la voce del ritrovamento del corpo perfettamente conservato di una matrona romana in un sarcofago antico. Il corpo fu portato al palazzo dei Conservatori e, col diffondersi della notizia, il popolo accorse in massa per vedere un simile prodigio. Secondo l'affermazione di un contemporaneo, la donna, con le labbra e gli occhi ancora semiaperti e le guance colorite, era bella oltre ogni dire, e chi ne avesse inteso parlare, o ne avesse letto, non vi avrebbe creduto. Naturalmente si trattava di un falso, ma l'emozione su-

scitata era genuina. Se la donna era romana, il popolo era certo che doveva essere bella piú di quanto mai avesse visto un occhio mortale.

Questa fede commovente e irrazionale nella superiorità dei romani è propria soprattutto del Quattrocento ed è espressa efficacemente nell'aneddoto che ho riferito. Essa è presente con incredibile vigore in alcuni dipinti di Mantegna, in cui senatori, consoli, littori e centurioni sono pronti a recitare di nuovo le loro parti, circondati da monumenti splendidi e superbi.

Ma l'ingenuità di tale fede la rendeva vulnerabile. Se incitava all'azione, spingeva anche al controllo delle fonti e alla critica; e la critica, pur riconoscendo e accettando il fatto della superiorità di Roma, voleva saperne il motivo. Perché, in architettura, ogni cosa meritevole di apprezzamento derivava da Roma? Una delle risposte era che, ovunque, tutte le persone colte concordavano sulla bellezza incomparabile dell'architettura romana; ma si cadeva cosí in una petizione di principio. Un'altra risposta era che l'architettura romana si basava su determinate regole matematiche, da cui non si poteva scindere la bellezza; ma non era facile dimostrarlo. Una terza risposta, assai piú acuta, era che l'architettura romana discendeva, attraverso i greci, dai primordi della civiltà e aveva perciò fatto propria ogni perfezione naturale, anzi costituiva quasi un'opera della natura. A sostegno di questa tesi si fece appello a Vitruvio, il quale aveva insegnato che l'ordine dorico rappresentava lo sviluppo di un prototipo ligneo e aveva dimostrato che in origine le colonne dei templi erano tronchi d'albero, e di conseguenza i templi stessi risultavano una derivazione delle foreste. Una singolare allusione a tale credenza si riscontra in alcune colonne del chiostro di Sant'Ambrogio a Milano, progettato da Bramante, sul cui fusto di pietra sono scolpiti moncherini di rami tagliati.

Ma il problema del «perché» non divenne veramente assillante prima del secolo XVII, e non venne posto in Italia bensí in Francia. Era naturale, a mio parere, che uno spirito critico non dovesse sorgere in Italia, patria dell'architettura classica, ma in un paese dove questa era stata

assimilata e modificata, sostituendo la più intellettualistica di tutte le tradizioni architettoniche medievali. Ad ogni modo, fu proprio in Francia che, verso la metà del Seicento, s'incominciò a porre il problema della vera natura degli ordini e di come dovessero venire usati negli edifici moderni. La «perfezione naturale» degli ordini fu accettata, e la principale preoccupazione dei critici francesi fu di garantirne la purezza e l'integrità. Il nuovo appello agli ordini fu proclamato in una serie di trattati. Il primo fu il famoso *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne* di Roland Fréart, che contiene un rigoroso confronto fra il modo in cui gli ordini furono creati nell'antichità e quello in cui furono interpretati dai trattatisti da Serlio in poi. Fréart è per una rigida purezza selettiva. Segue il principale architetto del Louvre, Claude Perrault, con la sua bella edizione di Vitruvio, accuratamente annotata, e con il suo trattato sugli ordini, da cui ho preso l'incisione della tavola 5, essendo essa forse la più raffinata fra tutte quelle che li raffigurano. Quindi, nel 1706, apparve un'opera ancora più notevole delle precedenti, il *Nouveau Traité de Toute l'Architecture* dell'abate de Cordemoy, che sembra essere soltanto un'altra analisi critica degli ordini, con lo stesso orientamento dei predecessori, ma che in realtà è molto di più. Cordemoy non vuole limitarsi a liberare gli ordini da qualunque alterazione e affettazione, ma vuole sbarazzarsi del loro uso a scopo puramente ornamentale, sbarazzarsi di ciò che chiama, con efficacia, «architettura in rilievo»: pilastri, mezze colonne, tre quarti di colonna, colonne addossate al muro, frontoni decorativi, piedestalli, piani attici, e cose del genere. È una specie di ritorno alle origini, liberandosi da ogni elaborata linguistica architettonica, da ogni elemento misterioso e drammatico, da ogni virtuosismo dei maestri italiani, facendo parlare agli ordini il loro primigenio linguaggio funzionale: nulla di più e nulla di meno.

Questa tesi era molto bella e molto consona alla mentalità francese dell'epoca, era molto *razionale* (il che, naturalmente, costituiva la cosa più importante), ma non ebbe effetti nemmeno in campo teorico, perché gli ordini, quali furono creati a Roma, non rappresentano qualcosa

di primigenio, non sono affatto funzionali, bensí, invece, estremamente stilizzati. Toccò quindi a un altro francese, il gesuita Laugier, circa cinquant'anni dopo, di enunciare una teoria che mandò davvero tutto all'aria, dando una base diversa al pensiero architettonico per il secolo successivo. Forse per piú di un secolo, poiché Laugier probabilmente può essere chiamato a buon diritto il primo filosofo dell'architettura moderna.

Era opinione diffusa fra tutti i trattatisti che l'architettura sorse quando l'uomo primitivo si costruí la prima capanna. Dalla capanna passò al tempio e, perfezionandone via via la formula, inventò la versione in legno dell'ordine dorico, ricopiandola poi in pietra. Seguirono gli altri ordini. Questa era la teoria comunemente accettata, ma nessuno aveva mai riflettuto in modo concreto sulla capanna primitiva: lo fece Laugier. Egli la ravvisò in una costruzione costituita da sostegni verticali, travi trasversali e un tetto aguzzo, piú o meno come è raffigurata nel frontespizio allegorico del suo trattato, riprodotto a tavola 55. Questa, secondo lui, era l'immagine ultima del vero architettonico, «il modello – per usare le sue stesse parole – in base al quale sono state create tutte le meraviglie dell'architettura».

Furono cosí minati per la prima volta i fondamenti degli ordini, e furono sostituiti con qualcosa d'altro, con un'immagine del loro ipotetico prototipo, che è un prototipo funzionale e razionale. Laugier non intendeva bandire gli ordini, anzi riteneva che nuovi ordini potessero essere inventati, purché gli architetti li usassero con la stessa funzionalità costruttiva dei sostegni e delle travi nella capanna dei nostri progenitori. Era d'accordo con Cordemoy che tutta l'«architettura in rilievo» doveva scomparire, ma andava oltre, esigendo che scomparissero anche i muri. Secondo Laugier, l'edificio ideale era costituito esclusivamente da colonne: da colonne che sostengono travi, le quali sostengono a loro volta un tetto.

Tutto ciò può sembrare a prima vista un po' bizzarro, benché a noi che viviamo a metà del XX secolo, circondati da edifici nuovi fiammanti, composti da colonne di cemento armato intercalate soltanto da diaframmi di cri-

stallo, non dovrebbe sembrare bizzarro, ma altamente profetico. Comunque, nel 1753, nessun *architetto* avrebbe potuto proporre una cosa tanto stravagante come l'abolizione dei muri. Laugier non era però un architetto, bensí un filosofo e rimaneva nel campo delle astrazioni. Sapeva, beninteso, che i muri non potevano essere aboliti né lo sarebbero stati, ma dettava un principio di bellezza architettonica, che, a suo avviso, dipendeva necessariamente da un problema di colonne. Non è difficile concordare con lui su questo punto. In una pianta, una colonna isolata è soltanto un punto, o meglio un circoletto, che si limita a dare il modulo di un ordine. Due colonne, invece, formano immediatamente un intercolunnio, quindi una sequenza ritmica, cosicché, insieme al modulo, si ha in germe l'intero edificio. Da un punto di vista logico, tale principio è valido tanto oggi quanto lo era due secoli fa.

Ma come fu accolto nel 1753 l'*Essai sur l'Architecture* di Laugier? In Francia ebbe un successo strepitoso; in Inghilterra e in Germania venne tradotto entro due anni dalla pubblicazione; fu discusso e criticato, assimilato o respinto in tutta l'Europa. Quanto alle realizzazioni pratiche, penso che si possa obbiettivamente affermare che, dal 1755 in poi, quasi tutte le opere originali o innovatrici riflettono in modo indubbio le teorie di Laugier o le respingono decisamente. L'edificio in cui i suoi principî s'incarnano nella misura piú spettacolare è il Panthéon di Parigi, illustrato alle tavole 56 e 57. Si trattava in origine di una chiesa dedicata a santa Genoveffa. L'architetto, Jacques-Germain Soufflot, non era precisamente un seguace di Laugier, ma le sue teorie sui principî architettonici erano simili a quelle di lui e probabilmente ne erano state influenzate. Se osservate l'esterno del Panthéon a tavola 56, potreste essere tratti in inganno dal fatto che, contrariamente a ogni insegnamento di Laugier, esso consta quasi del tutto di muri pieni. Ma, ad un esame piú attento, si notano sui muri delle chiazze grige e oblunghe che sono aperture chiuse in un secondo tempo. Nelle intenzioni di Soufflot, le aperture dovevano prevalere sui muri pieni, ma il coefficiente di sicurezza si rivelò troppo basso e le aperture dovettero essere chiuse. L'interno è piú coerente,

sebbene anche qui siano stati introdotti elementi in muratura non preventivati, per assicurarne la stabilità. L'intento di Soufflot è evidentissimo e ancor oggi lo si avverte subito, non appena entrati in quell'edificio fragile e freddamente raffinato. Egli cercò di costruire una chiesa, in cui l'ordine, espresso solo tutto intorno, solo in fusti cilindrici di colonne indipendenti, non soltanto appariva bellissimo, ma assolveva effettivamente la funzione di sostenere la copertura. Vi riuscí quasi del tutto.

È stata percorsa una lunga strada dopo un'altra chiesa già descritta nelle mie conversazioni: il Redentore di Palladio a Venezia (tav. 20). Ricorderete che, parlando del Redentore, mi ero soffermato in particolare sull'*articolazione* degli ordini. Se Palladio fece dell'articolazione una qualità, Soufflot la rese quintessenziale. Mettendo fianco a fianco queste due chiese, si coglie con esattezza la differenza fra gli ideali della metà del secolo XVI e quelli della metà del XVIII. Palladio ambiva soprattutto a essere autenticamente romano; Soufflot si sforzava di essere in complesso piú filosofico, cercando di raggiungere al di là di Roma il vero, quel vero strutturale e insieme estetico, in cui si supponeva che gli ordini si fossero incarnati all'origine.

Il Panthéon è il primo edificio importante che si può definire «neoclassico», essendo questo il termine entrato nell'uso per indicare quel tipo di architettura che, da un lato, tende alla razionale semplificazione patrocinata da Laugier e, dall'altro, cerca di presentare gli ordini con estremo rigore archeologico. Razionalità e archeologia, non sono forse i due elementi complementari che costituiscono il neoclassicismo e che lo differenziano dal barocco? Ancora una volta, bisogna stare attenti a non prendere troppo alla lettera queste etichette. Basta ripensare a una delle maggiori opere barocche descritte in precedenza, piazza San Pietro di Bernini (tav. 49). Si può giustamente obiettare che nulla era piú consono all'ideale di Laugier di quelle monumentali mezzelune composte per intero di colonne indipendenti, prive di qualsiasi elemento plastico e ornamentale. Come spesso accade, in quella particolare occasione si era già manifestato involontariamente, in tut-

za la sua maturità, un nuovo ideale molto tempo prima di essere teorizzato.

Qualcosa di simile si era verificato in precedenza anche nell'architettura inglese in modo particolarmente degno di nota. Osservate a tavola 21 la chiesa di St Paul, a Covent Garden, di Inigo Jones. Fu costruita nel 1631, ma, a mio parere, è puro neoclassicismo. Si tratta di uno studio del modello primitivo, basato sulla descrizione dell'ordine toscano da parte di Vitruvio. Quel bel tetto ampio, quelle colonne massicce e distanziate, sono quasi soltanto espressione di ricerca archeologica, *e* fondamentalmente strutturali quanto lo si può desiderare: siamo proprio sulla strada della capanna primitiva. Un centinaio di anni dopo, ma sempre prima della formulazione della nuova teoria di Laugier, gli inglesi stavano riconoscendo l'importanza di Jones sotto questo aspetto, e un critico, forse un po' troppo entusiasta, descrisse nel 1734, la chiesa di Covent Garden come «senza rivali, uno degli esemplari architettonici più perfetti prodotti dall'uomo». Se si accetta l'ideale neoclassico, si può capire che cosa intendesse. Queste parole furono scritte soltanto un anno o due dopo che Lord Burlington aveva reso il *suo* omaggio all'archeologia di Vitruvio con le Assembly Rooms a York (tav. 22), ricostruzione perfetta dell'«Oecus Aegyptius», o sala egizia, un modello vitruviano illustrato dalla xilografia di Palladio (tav. 23).

Non credo che Laugier avesse mai sentito parlare di questi due edifici, ma a Soufflot, come forse avrete già notato, non era del tutto ignota l'architettura inglese, perché prese la cupola di St Paul di Wren a modello per quella del Panthéon. Potete giudicare da voi stessi se l'imitazione sia completamente riuscita. A mio parere, l'intercolunnio più stretto del Panthéon e l'eliminazione dei massicci speroni, che in St Paul erano sottostanti a un intercolunnio ogni quattro, determinano una perdita di gravità: la cupola del Panthéon è un po' troppo aerea rispetto ai bracci rettangolari della costruzione cruciforme che sovrasta. Soufflot credeva senza dubbio di rendere più puro il progetto di Wren, sbarazzandosi di ciò che Cordemoy

avrebbe definito «architettura in rilievo» e cogliendo solo l'essenziale.

Il vero e proprio incontro dell'architettura inglese con Laugier è un altro discorso ed è un discorso importante. Come abbiamo visto or ora, in Inghilterra esisteva già una forte tradizione di puritanesimo architettonico, che si presenta per la prima volta con Inigo Jones, affiora a più riprese, a volte anche con Wren e Hawksmoor, ed è implicita nel culto per Palladio proprio del XVIII secolo. Ma forse il fatto stesso che gli inglesi avevano questo atteggiamento piuttosto puritano verso l'architettura, li rendeva riluttanti a seguire fino in fondo Laugier. Inoltre, sotto sotto, essi erano incurabilmente romantici e, se il razionalismo di Laugier li spingeva in una direzione, le invenzioni violentemente irrazionali del grande acquafortista e architetto Giambattista Piranesi li spingevano in un'altra. La fantasia di Piranesi era irresistibile. Osservate a tavola 52 una delle sue famose scene di «carceri», una prospettiva cavernosa di archi romani, frastagliati e sfregiati, grondanti di orrore, con un impiego del bugnato molto più vistoso che a Mantova. Come ben potete immaginare un architetto era difficilmente in grado di *conciliare* Laugier con Piranesi.

Eppure è proprio questo che fecero alcuni architetti inglesi: per esempio, George Dance il Giovane, la cui prigione di Newgate a Londra (tav. 53) si trova evidentemente nella scia di Piranesi, mentre in altre opere egli è influenzato in modo manifesto da Laugier. L'architettura ufficiale era in complesso contro Laugier. Sir William Chambers, autore dell'unico grande trattato inglese sull'architettura del secolo XVIII, respingeva sia la tesi della capanna primitiva, sia l'eliminazione radicale di tutto tranne le colonne all'intorno. Eppure, nella tavola del libro di Chambers in cui è illustrata l'evoluzione dell'ordine dorico (tav. 58), vi sono due versioni della capanna primitiva che devono essere state certamente disegnate dopo la lettura di Laugier.

Qualunque sia stato effettivamente l'influsso del pensiero di Laugier in Inghilterra, l'idea del primitivismo, di ricercare cioè nel passato le vere e incontaminate fonti

della bellezza architettonica, prevalse senza dubbio in questo paese ed ebbe due conseguenze principali: il *revival* greco e il peculiare esasperato primitivismo di Sir John Soane.

L'Inghilterra ebbe una parte di speciale importanza nel revival greco. Fino alla metà del XVIII secolo, l'architettura greca era stata in un certo senso un mistero. Tutti sapevano che i romani in architettura avevano attinto dai greci, cosicché, se si trattava di cercare «fonti incontaminate», la Grecia era evidentemente il luogo adatto. Ma nessuno vi era mai andato: il viaggio era lungo, la Grecia faceva parte dell'impero ottomano e non era né facile da raggiungere, né sicura per un viaggiatore occidentale. Ciò nondimeno, nel 1751 due inglesi, James Stuart e Nicholas Revett, partirono per Atene; ritornarono tre anni dopo e, nel 1762, pubblicarono il primo volume del loro libro, contenente disegni in scala esatta di edifici greci. Stuart e Revett erano stati preceduti, nel 1758, da un libro più vivacemente illustrato del francese Le Roy, ma divennero le autorità riconosciute in questo campo.

Quando si videro riprodotti fedelmente per la prima volta il Partenone e il Thesèion, i maggiori esempi dell'ordine dorico greco dell'età di Pericle, che effetto fecero? Erano più rozzi e immaturi del dorico romano, in quanto lo precedevano, o erano più puri, perché più vicini alla fonte? Tutto dipendeva da ciò che si stava cercando: alcuni li vedevano in un modo, altri in un altro. Il dorico greco (di cui la tavola 60 offre un esempio bene imitato) è più tozzo e massiccio di quello romano (cfr. la colonna dorica romana a tavola 68), d'altra parte, la sua sagoma è più tesa e convincente. Era inevitabile un'interpretazione un po' elastica. In Inghilterra, i primi edifici con l'ordine dorico greco furono costruiti nei possedimenti dei ricchi signori più o meno come delle curiosità e delle reminiscenze esotiche, sotto forma di templi e porticati. Ma verso la fine del secolo era prevalsa la convinzione che il dorico greco, nonché lo ionico greco e il corinzio greco, erano in tutti i casi più puri e migliori dei loro corrispondenti romani, e aveva avuto inizio il revival greco propriamente detto. Ormai la scelta non era più fra cinque ordini, ma

fra otto: i cinque ordini romani, stabiliti molto tempo prima da Serlio, e i tre ordini greci, che potevano essere dedotti dai disegni di Stuart e di Revett. Gli esponenti del revival greco si limitarono naturalmente a questi ultimi.

Il revival greco, iniziato in Inghilterra, si sparse poi in tutta l'Europa e presto raggiunse l'America. Durò circa trent'anni e non credo che possa essere considerato uno degli episodi piú fausti nella storia dell'architettura. Gli ordini greci rimasero sempre curiosità, esemplari tratti da un museo. Poiché i greci, contrariamente ai romani, non avevano mai sviluppato un'audace tecnica stilistica, poiché non avevano mai usato l'arco o la volta, né costruito enormi edifici a piú piani, gli elementi fatti rivivere tendevano a essere impiegati in costruzioni moderne, come ingombranti e costose appendici, dal carattere piuttosto negativo. Guardiamo di nuovo la fotografia della High School di Edimburgo (tav. 60), costruita nel 1825: leggiadramente situata a Calton Hill, essa è di certo una delle piú grandiose e convincenti realizzazioni nello stile dorico greco. Ma credo fermamente che, se fossero tolte tutte queste appendici architettoniche, la High School manterrebbe intatta la sua funzionalità e acquisterebbe anzi molta piú luce. Quasi altrettanto si potrebbe dire del British Museum di Londra, illustrato a tavola 63. So bene che questo non è del tutto esatto. È vero che portici «inutili» e colonnati «inutili» sono mezzi perfettamente legittimi di espressione architettonica; ma si è giunti proprio a un punto morto quando divengono una specie di bagaglio culturale sfoggiato da edifici che essi nascondono, rivestono e adornano, senza veramente dominarli.

Sir John Soane, una delle menti piú originali e speculative del periodo che assistette al revival greco, non fece mai nulla del genere. Egli progettò i suoi edifici dall'interno all'esterno. Conosceva benissimo gli ordini greci e ancor meglio quelli romani, aveva studiato gli architetti italiani e stimava molto Laugier. E, grazie a questa preparazione, era in grado di affrontare alla radice il problema e trarre conclusioni sue proprie intorno ai fondamenti dell'architettura. Il primitivismo di Laugier, l'idea di risalire agli inizi preistorici, lo attraevano certamente, ma egli era

pronto ad andare molto piú in là nell'eliminare dalle sue opere in modo radicale tutti gli ordini tradizionali e inventare un proprio ordine «primitivo». Lo si può constatare nell'Art Gallery a Dulwich, che esiste ancora e di cui è riprodotto alla tavola 59 un disegno proveniente dal Soane Museum. L'«ordine» di Soane consiste soltanto in un pilastro di mattoni o in una striscia di mattoni con un collarino di pietra sormontato da un aggetto di pietra, che è una cornice simbolica. Egli non condivideva l'ostilità di Laugier per i pilastri. I critici di Soane chiamarono ironicamente «beota» il suo ordine. Non sono visibili una sola colonna, né una modanatura convenzionali. Ogni elemento è stato rielaborato da Soane e ricreato secondo una sua personale interpretazione. L'originalità è assoluta e sembra che ci si avvii verso un rinnovamento dell'architettura. Ma così sembra a noi, non alla generazione che lo seguí. Alla morte di Soane anche il suo stile morí, e nessuno se ne rammaricò. Il revival greco stava del pari morendo. Laugier e le sue teorie furono dimenticate. Si poteva pensare che la storia del linguaggio classico dell'architettura fosse finita. Ma non lo era. Non so se la storia di quel linguaggio abbia avuto un termine, o se lo avrà mai. Nella mia prossima e ultima conversazione approfondirò quelli che nella prima avevo chiamato gli elementi essenziali del classicismo, poiché essi penetrarono nel caos stilistico del XIX secolo e divennero fattori vitali nella rivoluzione architettonica del XX, la rivoluzione cioè che ci ha dato l'architettura di cui oggi ci serviamo.

VI.

Il classico nel moderno

Negli ultimi cinquant'anni, le caratteristiche dell'architettura sono completamente mutate in tutto il mondo. Nell'ambito di tale periodo e alla base del processo di mutamento possiamo ormai delineare, da un punto di vista storico gli sviluppi di quello che chiamiamo ancora a buon diritto il movimento moderno in architettura. Esso ebbe inizio nel decennio precedente il 1914 e raggiunse il massimo vigore creativo verso il 1930. Dopo la seconda guerra mondiale non ha avuto ulteriori sviluppi, non perché la guerra lo avesse ucciso, ma perché ne aveva reso inevitabile l'accettazione universale. I suoi *effetti* si sono sempre piú diffusi, tanto che ormai non vi è un angolo del mondo industrializzato in cui non siano divenuti caratteristici e familiari i sottili e alti caseggiati scintillanti, le prospettive di pilastri in cemento armato e i rettangoli ripetuti all'infinito. Oggi quasi nessuno attraverserebbe la strada per osservare meglio un edificio, il cui stile trent'anni fa avrebbe spinto a percorrere l'Europa con l'impaziente desiderio di vederlo, fotografarlo e descriverlo per lettera agli amici.

È questa la rivoluzione architettonica del nostro secolo, ma a mio parere è compiuta. Il turbinio delle mode incide solo sulla superficie delle cose, le brillanti realizzazioni dei singoli possono anche essere spettacolari, ma la rivoluzione è accettata, conchiusa. Tendono a diminuire i problemi formali dell'architettura, e subentrano problemi di tecnologia e d'industrializzazione, di pianificazione e produzione in serie per il fabbisogno sociale: sono problemi piú di edilizia che di architettura, e ci si può perfino

chiedere se l'architettura conserverà ancora per molto tempo la sua posizione tradizionale, o sarà assorbita dall'urbanistica, dall'ingegneria strutturale e dalla progettazione industriale strettamente associate.

In ciò non vi è nulla di deplorevole, anzi, vi è molto da sperare da questa metamorfosi che costituisce in realtà il vero punto di arrivo di una nuova condizione ambientale umana, la quale era stata da lungo tempo preconizzata. Accenno a queste cose al solo fine di porre, davanti a tale vasto sfondo, la domanda piuttosto ingenua: «Che ne è attualmente del linguaggio classico dell'architettura?»

Evidentemente esula dall'architettura moderna; ma ha qualche attinenza con essa? Un'altra domanda: «Che cos'è l'architettura moderna?» Se si vuole, si può rispondere a quest'ultima domanda con alcuni luoghi comuni sulla forma e sulla funzione, ma in realtà non servono. Se vi accingete a esporre che cos'è l'architettura moderna, potete farlo soltanto descrivendo i risultati raggiunti da determinate personalità innovatrici, i loro rapporti di tempo e spazio e lo scompiglio da loro progressivamente arrecato alla tendenza generale della teoria e della pratica architettonica. Le radici dell'architettura moderna si ritrovano nel pensiero e nell'attività di questi capi, e il loro pensiero e la loro attività sono inscindibilmente connessi con le loro reazioni contro, la loro alleanza con, e le deviazioni dalla tradizione classica del loro stesso secolo e dei precedenti. Oltre a questo, dalla metà del XVIII secolo in poi, appaiono presagi continui del moderno nell'ambito di tale susseguirsi di tradizioni. In breve, si può giungere all'esatta comprensione di ciò che chiamiamo, in modo piuttosto vago e disinvolto, moderno soltanto attraverso la comprensione della sua ascendenza classica, ed è proprio questa funzione del linguaggio classico che desidero ora prospettare.

Ricorderete che nella mia ultima conversazione ho accennato alla filosofia architettonica di Laugier, colui che diede al mondo l'immagine della capanna primitiva o «casetta rustica», come la più antica fonte di ogni bellezza architettonica. Questa immagine era piuttosto bizzarra e consisteva semplicemente in quattro tronchi d'albero so-

vrastati da rami in funzione di travi e da altri rami in funzione di puntoni; mancavano i muri. Poiché una costruzione di questo genere non servirebbe a nessuno, nemmeno all'uomo primitivo, si può presumere che sia esistita soltanto nella fantasia di Laugier. Non ha addentellati nell'archeologia piú di quanto il «buon selvaggio» di Rousseau (che fece la sua apparizione in letteratura alcuni anni dopo) li avesse nell'antropologia. Era soltanto uno schema simbolico e significava che dietro Roma, dietro la Grecia, stava un *principio* che era, per cosí dire, la pura essenza dell'architettura.

Ciò comportava implicazioni di cui forse lo stesso Laugier non era conscio e che si rivelarono solo molto tempo dopo. Se la capanna primitiva era architettura «pura», costituiva forse per questo una soluzione valida al cento per cento dello specifico problema del riparo? Evidentemente no. O significava invece che l'architettura «pura» si limita a colonne, travi e puntoni? Sembra che questa sia stata l'idea di Laugier e, sotto tale aspetto, la sua capanna primitiva rappresentava semplicemente la riduzione ai minimi termini della forma del tempio classico: un'espressione ancora nell'ambito del linguaggio classico dell'architettura. D'altra parte, essa conteneva il germe del *razionale*: le colonne ridotte a sostegni cilindrici, il frontone a un semplice triangolo sovrastante. Infatti, conteneva il germe di un'architettura, da cui era eliminato ogni elemento decorativo e plastico e che (levigati un po' i tronchi d'albero) diventava esclusivamente materia di geometria solida, pur restando architettura.

Una simile architettura venne alla luce, piú o meno, verso la fine del XVIII secolo. Aveva soprattutto aspetti alquanto utopistici, e una delle sue piú sorprendenti manifestazioni è la città ideale concepita, progettata e mai eseguita, ma pubblicata nel 1805, dall'architetto francese Ledoux. È una città irreale per una società irreale e contiene alcuni progetti davvero sorprendenti tanto per il loro scopo quanto nella loro forma. Uno di questi è riprodotto alla tavola 61. Si tratta di un centro per l'educazione sessuale degli adolescenti, un problema, lasciatemelo dire, delicatissimo, con un elaborato programma di cui non occorre

qui occuparci. Osserviamo la geometria del centro, una complicata ma armoniosa disposizione di solidi, bene inserita nel paesaggio. Scaturisce il ricordo della definizione dell'architettura formulata nel 1921 da Le Corbusier: «le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière». Anche Le Corbusier progettò una città ideale, la Ville Radieuse, e non sorprende che verso il 1930 uno studioso di architettura ritenesse di dover scrivere un libro tracciando un'analogia fra le due utopie, quella di Ledoux e quella di Le Corbusier. Questo non significa che Le Corbusier sia stato influenzato da Ledoux, anzi a mio avviso non lo è stato.

La tendenza di Ledoux a vedere gli edifici come aggregati di semplici forme geometriche fu condivisa da alcuni altri architetti contemporanei e di poco successivi: per esempio, il tedesco Karl Friedrich Schinkel, il cui Altes Museum a Berlino è illustrato alla tavola 62. Le forme sono assai semplici, ma straordinariamente efficaci. Esso consiste soprattutto in una massa rettangolare, un lato della quale è una cortina trasparente di colonne. Queste si stagliano contro un muro interno, ma dietro tale muro s'innalza, al centro, la forma cubica della sala centrale del museo. È un complesso tridimensionale sobrio, ma molto potente, accanto al quale il British Museum (tav. 63), nonostante l'imponenza dei suoi colonnati, fa una figura piuttosto misera. Perché il British Museum è tutto un colonnato, non presenta un solo indizio architettonico dell'edificio retrostante, il quale, per quanto riguarda chi lo osserva dall'esterno, potrebbe quasi anche non esservi.

Quantunque abbia sottolineato soltanto l'importanza della geometria solida pura nel progetto di Ledoux e nel museo di Schinkel, non vi sarà sfuggito che gli ordini architettonici sono presenti in entrambi: nel progetto di Ledoux sotto forma di un portico greco a un'estremità dell'edificio, che ne regola le linee principali e a cui fa eco all'altra estremità un colonnato semicircolare; nel museo di Schinkel sotto forma di un colonnato grandioso e splendidamente articolato, che influisce formalmente in modo notevole su tutto il progetto. Il linguaggio dell'architettura classica è ancora molto vivo e gli ordini sono ancora non

soltanto presenti, ma anche pienamente controllati. Benché possa sembrarci di essere ormai alle soglie dell'architettura moderna, tali soglie dovevano essere varcate molto più tardi. In mezzo vi è la maggior parte del XIX secolo e parte del XX.

Il XIX secolo s'interessava molto, secondo me fin troppo, agli stili storici. Si continuava ininterrottamente a costruire edifici classici, ma guardando sempre indietro, non solo alla Grecia e a Roma, ma a quasi tutte le fasi successive dello sviluppo classico, servendosi del passato come di una gloriosa miniera di idee. C. R. Cockerell nell'Ashmolean Museum a Oxford, a cui abbiamo già accennato (tav. 38), inserí motivi ornamentali dei templi greci, una disposizione di colonne tratta dall'arco di trionfo romano, un cornicione preso da Vignola e altri elementi attinti a fonti disparate, come il manierismo fiorentino e Nicholas Hawksmoor. Analogamente Charles Garnier nell'Opéra di Parigi (tav. 64), costruita vent'anni dopo l'Ashmolean Museum, incluse un'idea fondamentale di Bramante, il colonnato del Louvre con l'aggiunta di un ordine supplementare derivato dai palazzi capitolini di Michelangelo, alcune parti del vecchio Louvre e un piano attico romano. I progettisti classici stavano per così dire girando intorno alle conquiste del passato in cerca di elementi da ripetere in modo diverso o in combinazioni diverse.

Intanto il pensiero vivace e progressista dell'epoca di Laugier era giunto a una svolta piuttosto strana. Era impossibile ai francesi, per quanto condizionati dal classico, ignorare che alcuni degli edifici più audaci, potenti e ingegnosi di ogni tempo erano le cattedrali sorte nel Medioevo sul loro stesso suolo. I francesi non condivisero mai del tutto con gli inglesi la venerazione nostalgica e campanilistica per il gotico, limitandosi ad ammirarlo dal punto di vista tecnico. Ed era forse inevitabile, ammirandolo in tal modo, cioè per l'economia strutturale e la compiutezza insite in una chiesa a volte, che l'ideale di un'architettura razionale avrebbe condotto dall'interesse per l'antichità classica a quello per il Medioevo. Comunque, il maggior teorico francese dell'Ottocento, Eugène Viollet-le-Duc, dedicò la maggior parte della vita a spiegare l'architettura

gotica come un modo completamente razionale di costruire e a lanciare nelle sue conferenze una sfida al mondo moderno perché creasse una nuova architettura basata su ferro e vetro anziché su legno e muratura, un'architettura economica e razionale come quella gotica. La sfida fu accolta in vari modi. Lo sperimentale Art Nouveau dell'ultimo decennio dell'Ottocento comprende diversi tentativi di risposta ai problemi sollevati da Viollet-le-Duc. Ma nessuna di queste risposte era pienamente valida e vi si avvertivano lo sforzo e il fatto di essere studiate a tavolino. La risposta appropriata doveva giungere infine non da una filosofia del gotico, ingegnosa e in realtà piuttosto precaria, ma dalla tradizione classica che tutta l'Europa aveva condiviso per tanto tempo con l'antichità.

È stata scritta più volte, e probabilmente lo sarà molte volte ancora, la storia di quello che ritengo verrà sempre chiamato il «movimento moderno» in architettura. Ai nostri fini basterà mostrare, per quanto concerne quel complesso e intricato frammento di storia, come e fino a che punto il linguaggio classico oggetto di queste conversazioni vi abbia avuto a che fare, quali ne siano state le conseguenze e quanto di esse permanga. Il modo più diretto è di esaminare l'attività dei due grandi pionieri della prima generazione di architetti moderni: il tedesco Peter Behrens, nato nel 1868, e il francese Auguste Perret, nato nel 1874. Opere di entrambi sono illustrate alle tavole 65 e 66.

Peter Behrens, che dapprima si diede alla pittura, era uno degli esponenti principali del movimento Arts and Crafts in Germania all'inizio del Novecento. La grande industria elettrica AEG lo nominò suo architetto e consulente artistico e nel 1908 gli affidò il compito di progettare una fabbrica di turbine per la sede di Berlino (tav. 65). Behrens dovette quindi affrontare il problema di progettare un edificio di carattere rigorosamente industriale, conferendogli insieme quel «prestigio» che la AEG si attendeva dal proprio architetto. Era naturale nella Germania di quel tempo che Behrens guardasse al neoclassicismo tedesco e all'epoca di Karl Friedrich Schinkel, del cui Altes Museum abbiamo or ora parlato. La fabbrica di turbine è in

realtà un edificio neoclassico progettato sulla falsariga di un tempio, ma tralasciandone o mutandone tutte le indicazioni stilistiche e i simboli. Nella mia ultima conversazione, ricorderete, avevo detto che Sir John Soane aveva fatto qualcosa di simile più di un centinaio di anni prima. In un certo senso, Behrens nel 1908 non andava molto più in là di Soane (a Dulwich) nel 1811, tranne in questo: Soane elaborava il proprio stile servendosi di materiali tradizionali e (per quanto egli poteva immaginare) insostituibili, mentre Behrens doveva accettare la sfida delle strutture in acciaio, materiale che avrebbe presto messo gli architetti fuori combattimento, se non si fossero piegati alla sua dittatura economica. Così, nella fabbrica di turbine, il colonnato classico è rappresentato da quegli elementi verticali non modulati, posti sul fianco dell'edificio, che in realtà sono montanti di acciaio. Il portico del tempio si è trasformato in una grande superficie a vetri, sotto un «frontone» che, per accordarsi con la conformazione del tetto retrostante, non è triangolare, ma pluriangolare. Agli angoli i muri presentano superfici lisce segnate da linee orizzontali, che sembrano un residuo di bugnato. Nessuno di questi fattori potrebbe «parlare» nel modo suggestivo in cui lo fa, se Behrens non avesse adottato l'espediente di «assottigliare», cioè d'inclinare, il muro pieno così da portarlo sullo stesso piano inclinato delle finestre lungo il lato. Non so fino a che punto tale espediente sia soltanto di carattere estetico, ma esso dà rilievo e ombra agli spioventi del tetto nel punto in cui, in un tempio, si avrebbe il rilievo e l'ombra della cornice.

La fabbrica di Behrens è una grande realizzazione, ma non appartiene a un tipo di opere che si potrebbero ripetere molto spesso. La sfida dell'acciaio doveva essere affrontata in modo più diretto ed economico e fu Walter Gropius, allievo di Behrens, a fare il passo successivo, spingendosi assai oltre i modelli neoclassici, senza perdere tuttavia l'integrità estetica o, per meglio dire, il senso classico dell'ordine e della simmetria. Gli edifici industriali di Gropius precedenti la prima guerra mondiale sono, al pari di quelli di Behrens, monumenti chiave del movimento moderno.

Passiamo ora da Behrens e dal suo allievo Gropius al francese Auguste Perret. I suoi progetti erano completamenti diversi, egli non aveva bisogno, né desiderava guardare al neoclassicismo del XIX secolo; come francese, aveva per così dire nel sangue l'ancor viva tradizione del disegno classico, inculcata dall'Ecole des Beaux-Arts, quella scuola di cui l'Opéra di Parigi è, a mio parere, l'edificio più evidentemente rappresentativo. Penso che, se darete ancora un'occhiata all'Opéra (tav. 64), riscontrerete una certa parentela con l'edificio di Perret (tav. 66). A Parigi, l'edificio per la Marina militare di Perret è tutto in cemento armato, completamente privo di motivi ornamentali, ma è concepito in termini di «ordini»: un ordine principale che parte da terra e sale fino a qualcosa di molto simile a un architrave e a una cornice, e il simulacro di un ordine secondario, la cui trabeazione cade proprio sopra la sommità delle finestre del primo piano. In questo edificio vi sono quasi altrettanto «rilievo» e quasi altrettanta varietà di ritmo che nell'Opéra. Mancano soltanto le modanature e gli elementi plastici.

Nelle opere esaminate di questi due maestri del movimento moderno abbiamo due diverse affermazioni sulla possibilità d'interpretare il linguaggio classico in termini di acciaio (Behrens) e di cemento armato (Perret). La costruzione di simili edifici proclamò una libertà nuova, che, per non avendo rapporti con ordini specifici, era ancora strettamente legata ai ritmi e alla disposizione generale dell'architettura classica. Non vi era assolutamente alcun motivo per cui questo genere di classicismo schematico non dovesse diventare predominante in modo indefinito come strumento per nuove costruzioni: infatti numerosi edifici sono tuttora molto vicini a quelli di Perret fra il 1920 e il 1930. Ma le cose presero una piega diversa, grazie soprattutto al genio creativo di un uomo, Le Corbusier, la mente più fertile del nostro secolo in campo architettonico e anche, per quanto possa sembrare strano, una delle più classiche.

Le Corbusier nacque nel 1887. Nel 1908-909 fu per un breve periodo a Parigi nello studio di Perret; nel 1910-11 trascorse alcuni mesi in Germania con Behrens. La sua

prima casa, costruita in Svizzera durante la prima guerra mondiale, mostrava l'influenza di questi due maestri, in particolare di Perret. Dopo la guerra si volse alla pittura e partecipò, insieme ad Amédée Ozenfant, a un movimento, il purismo, il cui fine era di assoggettare a una disciplina matematica ciò che esso considerava come l'imminente disintegrazione del cubismo. Nel 1920 Le Corbusier incominciò a scrivere sull'architettura. La raccolta dei suoi scritti fu pubblicata nel 1923 con il titolo *Vers une Architecture* e divenne subito famosa come il libro di architettura contemporanea che ha avuto la maggiore diffusione e influenza.

Se volessimo esporre in poche parole i risultati architettonici di Le Corbusier, dovremmo dire che egli ha capovolto completamente l'architettura moderna da come l'aveva trovata. Subito prima di lui, uomini come Behrens e Perret avevano domato il caos della tecnica empirica e dell'edilizia industriale, disciplinandole entro una struttura progettata classicamente. Le Corbusier si liberò da una struttura di questo genere, consentendo alle forme industriali di parlare il loro personale e spesso bizzarro linguaggio, ma esercitò un controllo più potente ed efficace di quanto potessero fare gli ordini simbolici di Behrens e di Perret, applicando ciò che aveva chiamato «tracés régulateurs», linee di controllo. Nel far questo Le Corbusier riprendeva un tipo di controllo che non era mai caduto del tutto nell'oblio, ma che appartiene essenzialmente al Rinascimento ed è fondamentale tanto nelle opere di Alberti che in quelle di Palladio.

Alla base di questo tipo di controllo è il convincimento che in architettura l'armonia delle parti può essere salvaguardata soltanto se la forma delle stanze, le aperture nei muri e, anzi, tutti gli elementi di un edificio sono conformi a certi rapporti, costantemente connessi con tutti gli altri rapporti dell'edificio stesso. Dubito molto fino a che punto sistemi razionali di tal genere producano risultati che occhio e mente possano consapevolmente percepire. Ho l'impressione che l'essenza di questi sistemi risieda semplicemente nel fatto che coloro che ne usano (e sono per lo più i loro autori) ne hanno bisogno: vi sono, cioè, perso-

ne dalla mente fertile e inventiva in sommo grado, che non possono fare a meno della dura e inesorabile disciplina di simili sistemi per correggere e insieme stimolare la fantasia. E il destino di tali sistemi sembra, tutto sommato, confermare quanto ho detto: essi raramente sopravvivono ai loro autori e a chi li usa, mentre chi viene dopo, se provvisto di fertile ingegno, ne inventa un altro suo proprio. Ciò tuttavia non ne diminuisce in alcun modo l'importanza.

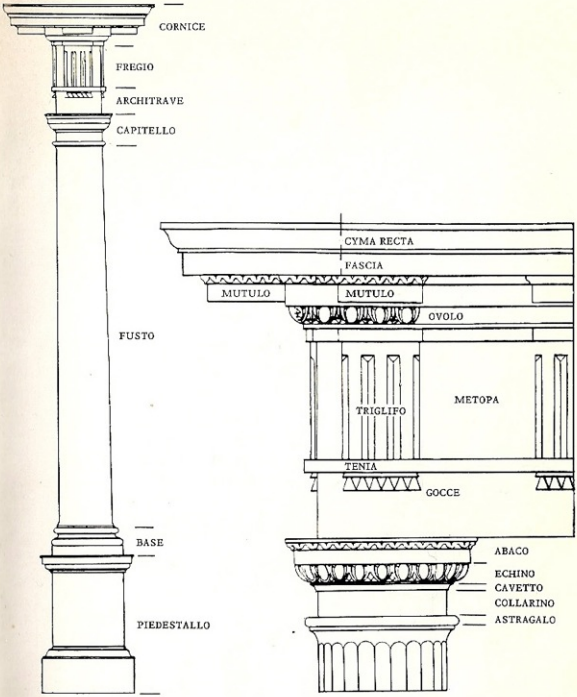
Nella mia prima conversazione ho detto che lo scopo dell'architettura classica è stato sempre quello di ottenere un'armonia delle parti suscettibile di dimostrazione. Forse la parola «suscettibile» non avrebbe dovuto essere così strettamente collegata al «sempre». Tuttavia un'armonia suscettibile, quella che scaturisce da un codice specifico a cui fare riferimento, è qualcosa di assolutamente conforme alla natura del classicismo e si avvicina molto all'uso degli ordini, che sono in se stessi esempio di composizione armoniosa. Per Le Corbusier la dimostrazione dell'armonia è stata sempre estremamente importante. Anche la prima casa, sulla scia di Perret, del 1916 fu da lui pubblicata con i «tracés régulateurs» controllati attraverso gli alzati. Il manifesto purista seguiva la stessa via e dei «tracés» si parla, sebbene superficialmente, in un capitolo di *Vers une Architecture*. Fu solo durante i primi anni della seconda guerra mondiale che Le Corbusier elaborò il sistema che aveva usato fin dall'inizio, il sistema da lui chiamato «modulor». Modulor è una parola composta da «module» (unità di misura) e «section d'or» (sezione aurea), ossia rapporto medio ed estremo, vale a dire la divisione di una linea in modo che la parte più lunga stia all'intera linea come la parte più corta sta alla più lunga. Il modulor è un sistema di notazione dello spazio basato su questo assoluto geometrico, che dà luogo a una «gamma» di dimensioni. Una fase media della gamma è in rapporto con le dimensioni del corpo umano; le altre fasi la prolungano fino alle minuzie degli strumenti di precisione, da un lato, e fino alla scala di una vasta pianificazione urbanistica, dall'altro.

Le Corbusier ha sostenuto energicamente che il modu-

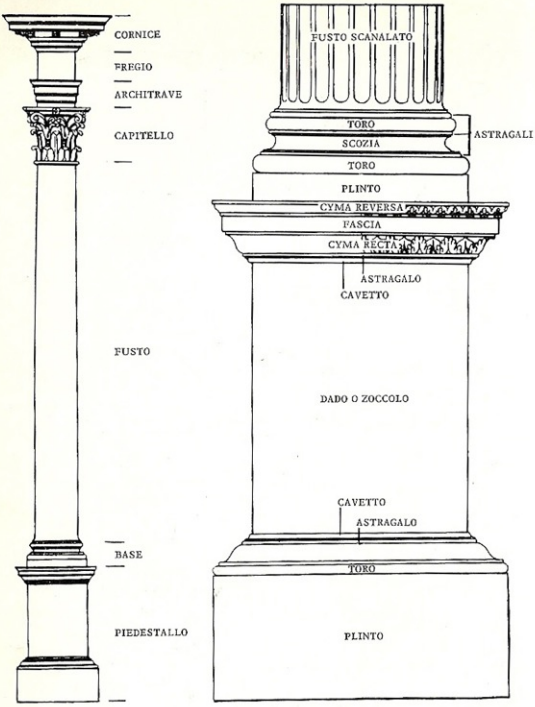
lor è un sistema, il quale, se adottato in modo esteso, poteva risolvere molti problemi della standardizzazione industriale e per giunta favorire l'armonia in tutto l'ambiente in cui viviamo. Forse ne aveva la possibilità; ma in realtà, dopo la sua teorizzazione nel 1950, l'interesse per il modulor è andato costantemente diminuendo. Sono propenso a credere che in questo come in tanti altri casi l'importanza effettiva di un sistema dipende dal genio del suo autore, il quale gli consente di affrontare progetti di così estrema originalità come la cappella di Ronchamp, edificio tanto libero nella forma da essere quasi una scultura astratta, e gli permette sempre di padroneggiare completamente il procedimento razionale.

«Procedimento razionale»: si tratta forse in ordine di tempo dell'ultimo, ma certamente non del piú trascurabile retaggio che l'architettura contemporanea ha ricevuto dal classicismo. È esso che controlla, e stimola, l'invenzione. Ciò è sempre stato e probabilmente sempre sarà il modo in cui opera la creazione architettonica. E di questo processo la storia del linguaggio classico dell'architettura fornisce l'antichissimo, il piú universale ed esplicito modello.

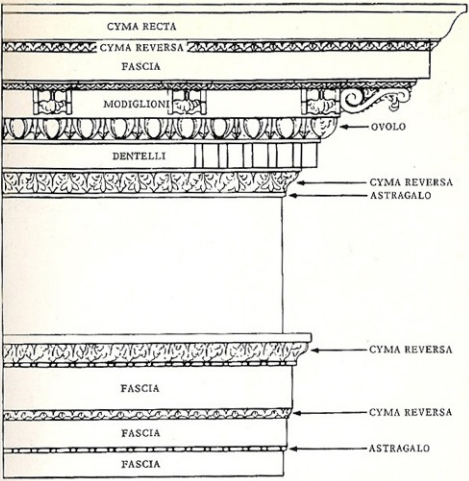
Tavole



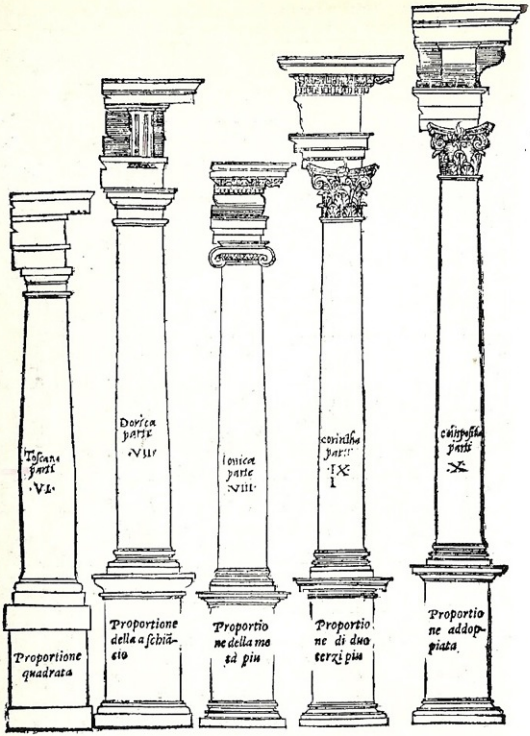
1. L'ordine dorico secondo James Gibbs, in *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture*, London 1732.



2-3. L'ordine corinzio secondo James Gibbs, in *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture*, London 1732.

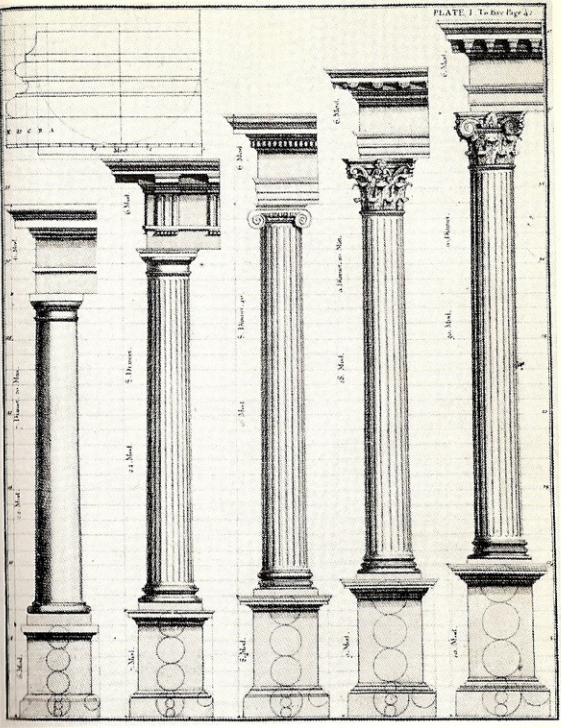

CYMA RECTA
CYMA REVERSA
FASCIA
MODIGLIONI
OVOLO
DENTELLI
CYMA REVERSA
ASTRAGALO
CYMA REVERSA
FASCIA
CYMA REVERSA
FASCIA
ASTRAGALO
FASCIA

PIANO DI CORNICE VISTO DA SOTTO IN SU

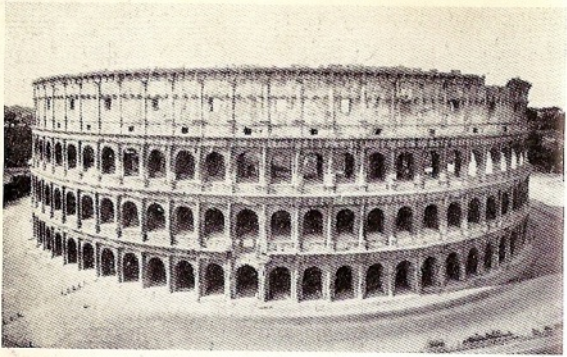


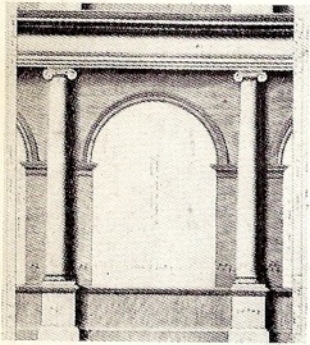
I Cinque ordini.

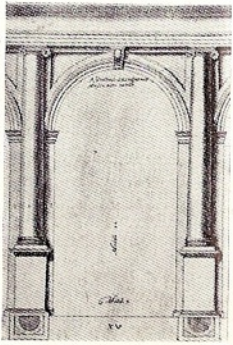
4. Xilografia di Sebastiano Serlio del 1540, la prima presentazione degli ordini come una serie completa e autorevole.



5. La versione dei cinque ordini di Claude Perrault (1676), incisa su rame, mostra la maggior precisione e cultura del tempo in cui venne eseguita.



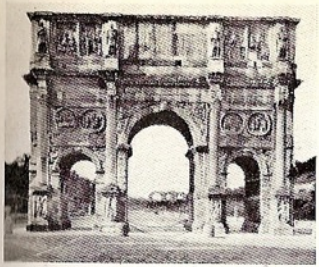




6. Il Colosseo a Roma, una delle piú importanti fonti della «grammatica» del Rinascimento.

7. Alzato di una campata del secondo piano (ordine ionico) del Colosseo.

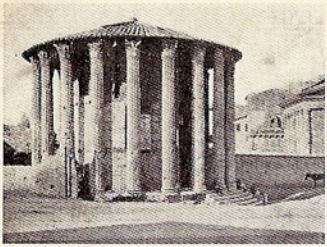
8. Lo stesso soggetto interpretato da Vignola, 1562. Nella versione di Vignola l'interdipendenza degli elementi è tale che non si può modificare alcuna dimensione senza turbare l'equilibrio dell'ordine e quindi dell'intera costruzione.

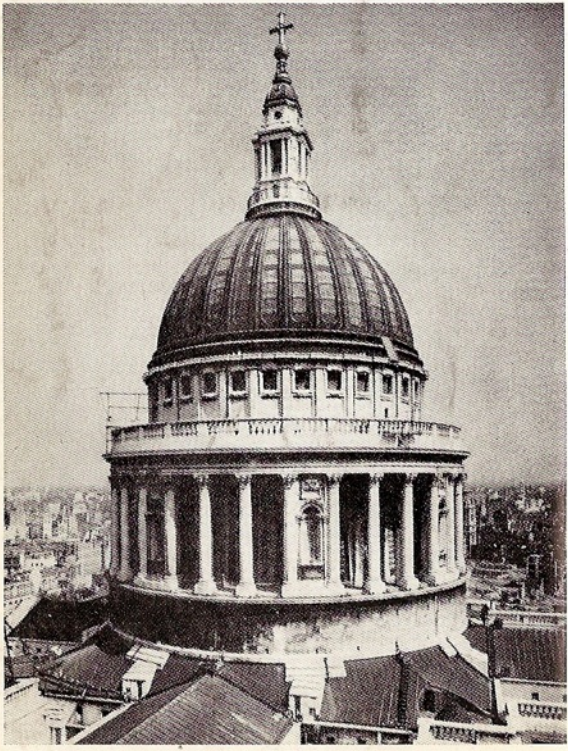


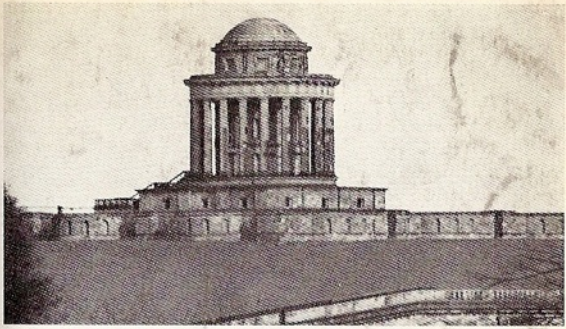
9. L'Arco di Costantino a Roma. Gli archi trionfali furono la fonte di molte espressioni grammaticali applicabili ad altri scopi.

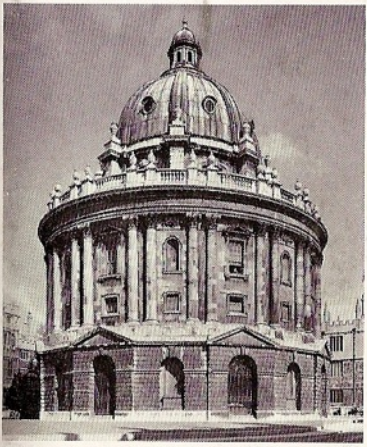
10. Così Leon Battista Alberti, nel 1472, nel Sant'Andrea a Mantova, applicò lo schema dell'arco trionfale alla facciata di una chiesa, sostituendo con un frontone il piano attico.

11. Il tema dell'arco trionfale riappare anche nell'interno creando un modello logico e coerente di chiesa classica.









Il tempio circolare romano e quattro sue derivazioni.

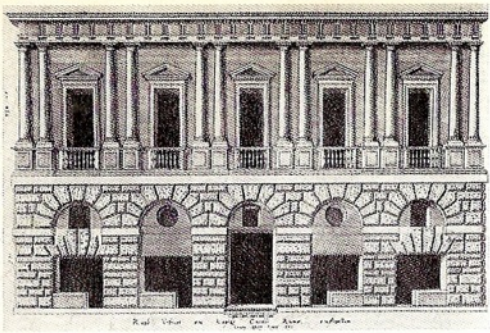
12. Il tempio di Vesta a Roma (manca la trabeazione).

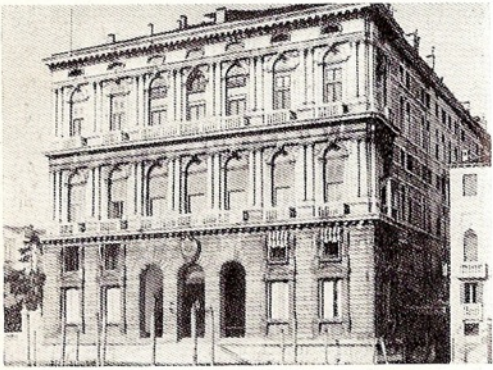
13. Donato Bramante lo ricrea in San Pietro in Montorio a Roma, 1502.

14. Cupola di St Paul di Christopher Wren a Londra, c. 1696-1708, derivata da Bramante.

15. Mausoleo a Castle Howard di Nicholas Hawksmoor, 1729, altra derivazione con proporzioni notevolmente diverse.

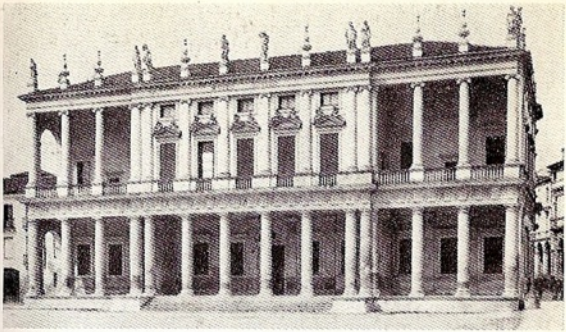
16. La Radcliffe Camera a Oxford di James Gibbs, 1739-49, derivazione a ritmi elaborati.





17. Casa di Raffaello a Roma di Donato Bramante, 1512 (non piú esistente), prototipo di un modello di facciata di palazzo del Rinascimento maturo, che consiste in un ordine dorico con colonne abbinate erette su un podio con archi a bugnato.

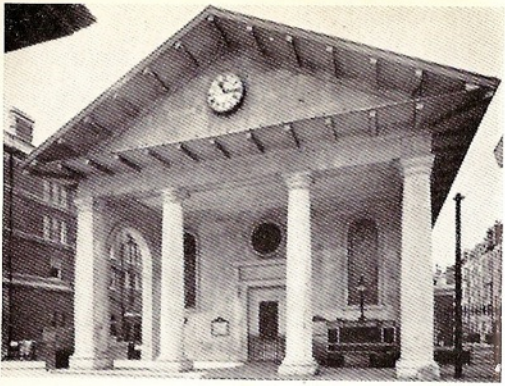
18. Palazzo Corner a Venezia di Jacopo Sansovino, 1532, che ripresenta gli elementi della casa di Raffaello di Bramante, ma con l'aggiunta di un piano.



Nelle costruzioni di Andrea Palladio si fondono scienza archeologica e invenzione artistica.

19. Il palazzo Chiericati a Vicenza, 1551-54, domina uno spazio pubblico e la facciata principale ricorda la descrizione vitruviana delle gallerie di un Foro, mostrando al tempo stesso le simmetrie interne di una grande dimora. Tipica di Palladio è la netta articolazione degli ordini, dorico e ionico. La cultura di Palladio riappare nell'incisione dei *Quattro Libri* con la ricostruzione dell'«Oecus Aegyptius» di Vitruvio (23).

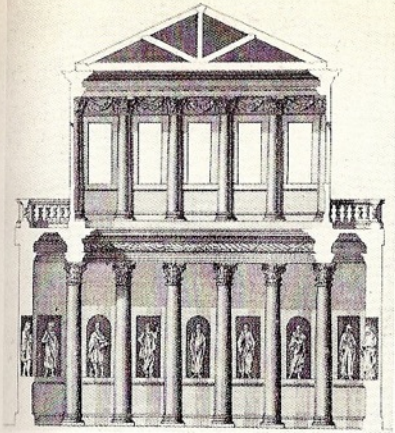
20. La chiesa del Redentore a Venezia, 1576-92, di Palladio. Il tema di Alberti nel Sant'Andrea a Mantova (11) è qui sviluppato con un ordine corinzio in piena evidenza. L'aspirazione a costruire una chiesa in termini romani è completamente realizzata.

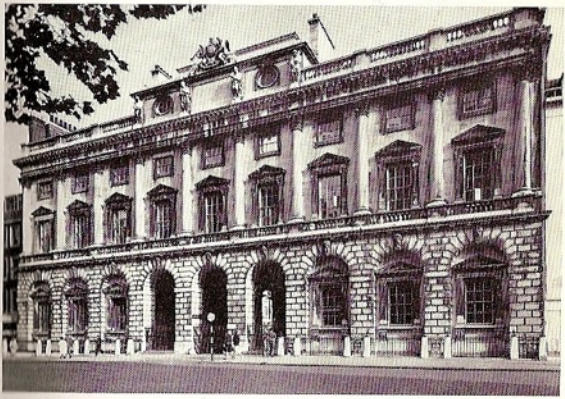


L'autorità di Palladio è stata riconosciuta in molte parti del mondo, ma specialmente in Inghilterra.

21. St Paul a Covent Garden a Londra di Inigo Jones, 1630, è frutto di uno studio approfondito dell'interpretazione palladiana dell'ordine toscano, con l'aggiunta degli ampi spioventi del tetto descritti da Vitruvio, ma ignorati dalla maggior parte dei trattatisti.

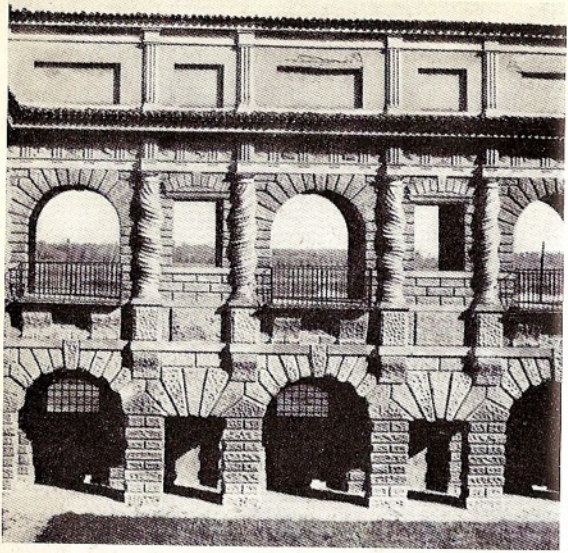
22-23. Nel secolo XVIII il gusto inglese fu dominato da Palladio e, quando Lord Burlington progettò le Assembly Rooms a York nel 1730, fece del

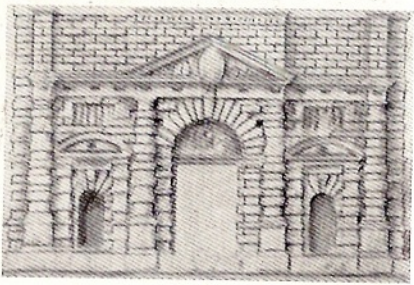




salone da ballo una replica esatta della ricostruzione palladiana dell'«Oecus Aegyptius» (23).

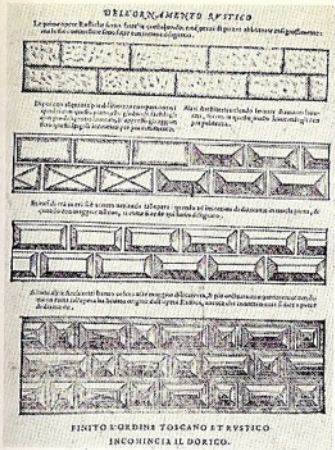
24. In Inghilterra la tradizione «palladiana» si protrae fino a Sir William Chambers, la cui facciata sullo Strand della Somerset House a Londra, 1780, ha la disciplina e la nitida articolazione di Palladio, sebbene nella composizione siano visibili altre influenze.

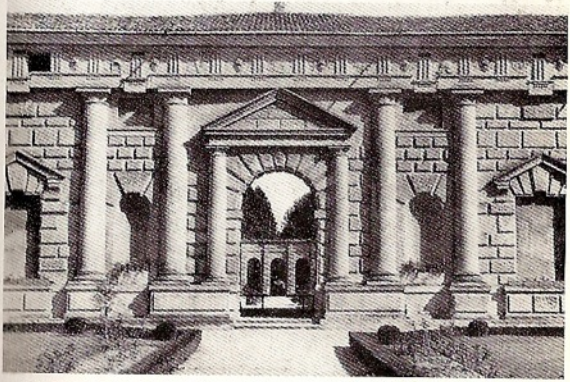




Giulio Romano e l'arte del bugnato.

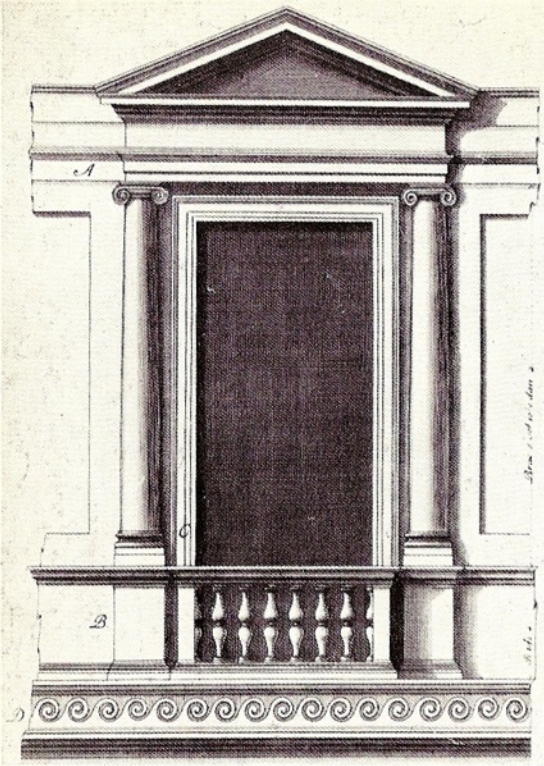
25. Cortile della Cavallerizza nel Palazzo Ducale di Mantova, 1538-39.
26. Disegno di Giulio Romano per la Porta di Cittadella a Mantova, 1533.





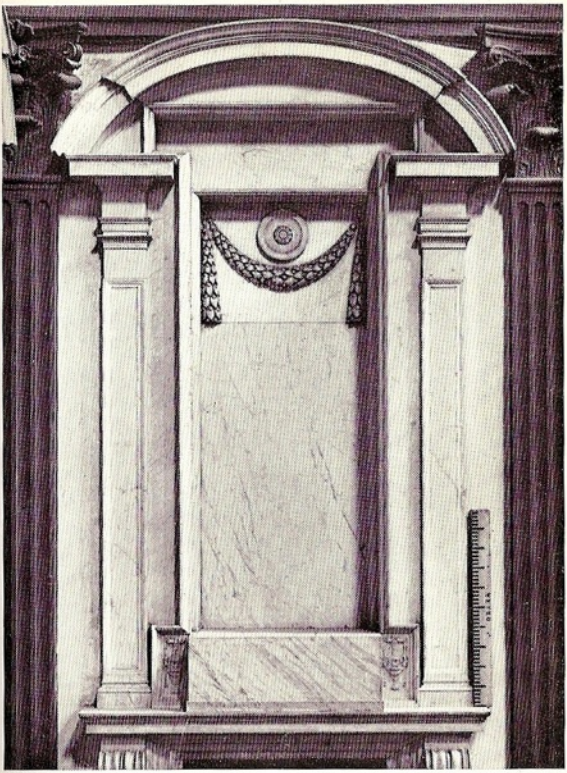
27. Una pagina di Serlio con vari esempi di muri a bugnato.

28. Giulio Romano in polemica con la grammatica del classicismo. Un particolare del cortile del Palazzo del Te a Mantova, 1526-35.



Strutture architettoniche di Raffaello e Michelangelo.

29. Finestra a edicola di Raffaello nel palazzo Pandolfini a Firenze, che costituisce una prosa armoniosa del Rinascimento maturo, in cui tutti gli elementi possono essere descritti in termini vitruviani.

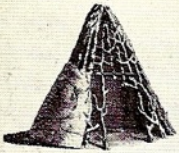


30. Edicola di Michelangelo nella Cappella medicea in San Lorenzo a Firenze: composizione fantastica sullo stesso tema, che esprime un'intensità di sentimento tutta personale. Ben poco in questa edicola potrebbe essere descritto nel linguaggio di Vitruvio.

55-57. Il frontespizio dell'*Essai sur l'Architecture* di Marc-Antoine Laugier, 1753, rappresenta la «capanna rustica» dell'uomo primitivo, il «modello in base al quale sono state create tutte le meraviglie dell'architettura». L'edificio perfetto, costituito essenzialmente da un insieme di colonne che sostengono tutto il peso della costruzione, fu tentato da Jacques-Germain Soufflot nel Panthéon a Parigi (56-57), iniziato nel 1756, il primo grande monumento neoclassico.

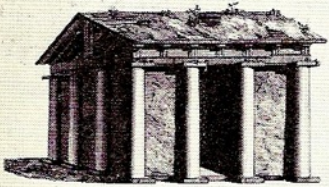
The Primitive Buildings &c.

The first sort of Huts.



The Second sort of Huts.

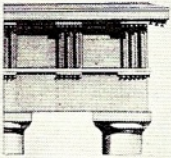
The Third sort of Huts which gave birth to the Doric Order &c.



The Ionic Order as it Improved at last.

Origin of the Corinthian Capital.

The Ionic Profil of the temple of Theseus at Athens one of the most Entire Monuments that Ant[iquity] has left us.

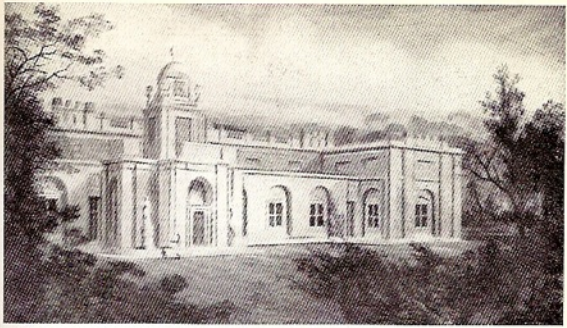


A. Plinth
B. Lower Astragal
C. Astragal or Square
D. Neck
E. Collet
F. Upper Astragal
G. Double Astragal
H. Corona
I. Regula of the Triglyph

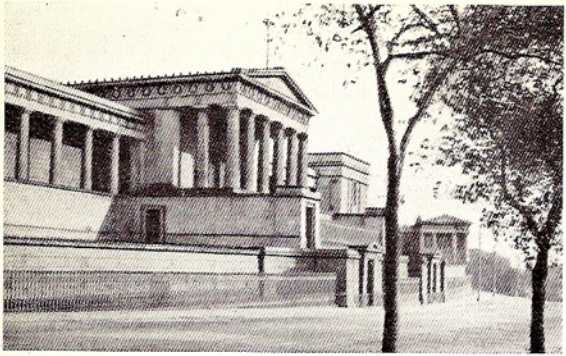
K. Corona
L. Astragal or upper Cincture
M. Cimatium
N. Leaf, or row of Leaves
O. Caulicoli or Scrowls
P. Calix or Calathus
Q. Abacus
R. Scrowls of the upper Leaves
S. Rose

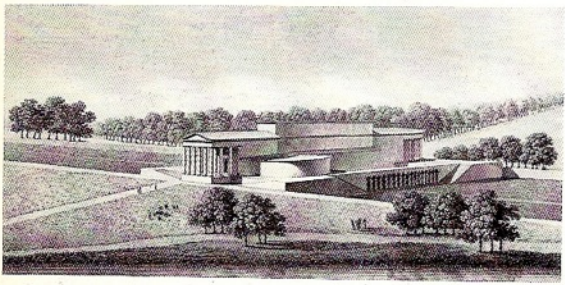
T. Regula of Tenia
V. Gutta or Drops
W. Tenia or Fillet
X. Triglyphes
Y. Capitals of the Triglyph
Z. Flowr de Lis or Lily
a. Metope
b. Mutules or Modillions

c. Cornice of the Corona
d. Ovolo
e. Corona
f. Fillet



58-59. Tavola del trattato di Sir William Chambers, pubblicato nel 1759, che mostra l'ipotetica evoluzione dell'ordine dorico dalla capanna primitiva. Nell'ordine di pilastri della Art Gallery di Dulwich di Sir John Soane, 1811-14, si riscontra un deliberato ritorno al primitivo (59).

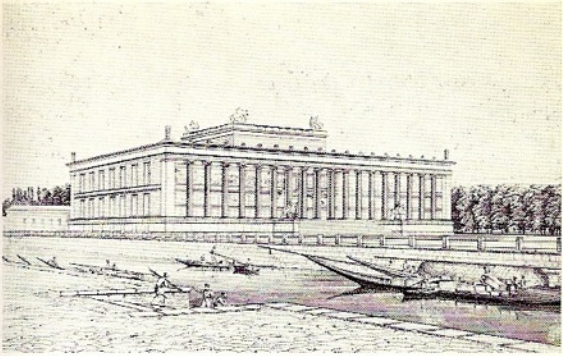




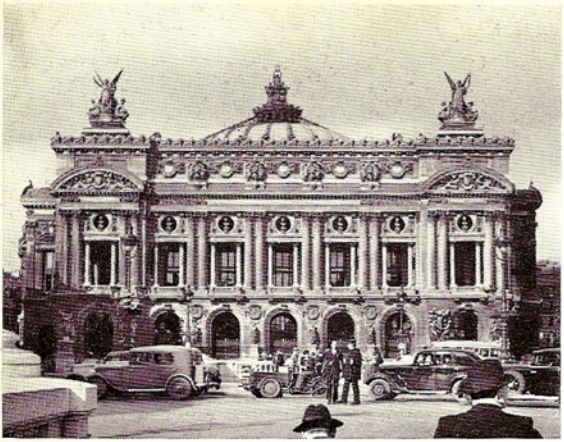
Forme schiettamente geometriche e purezza di particolari ispirati dallo studio dell'antichità contraddistinguono l'architettura neoclassica.

60. Gli ordini greci sostituiscono quelli romani e portici e colonnati di templi sono riprodotti testualmente in edifici come la High School di Thomas Hamilton a Edimburgo, 1825.

61. L'audace geometria dell'«Oikema» di Claude-Nicolas Ledoux nella sua Città Ideale, c. 1785, rende ancora omaggio alla concezione del tempio.

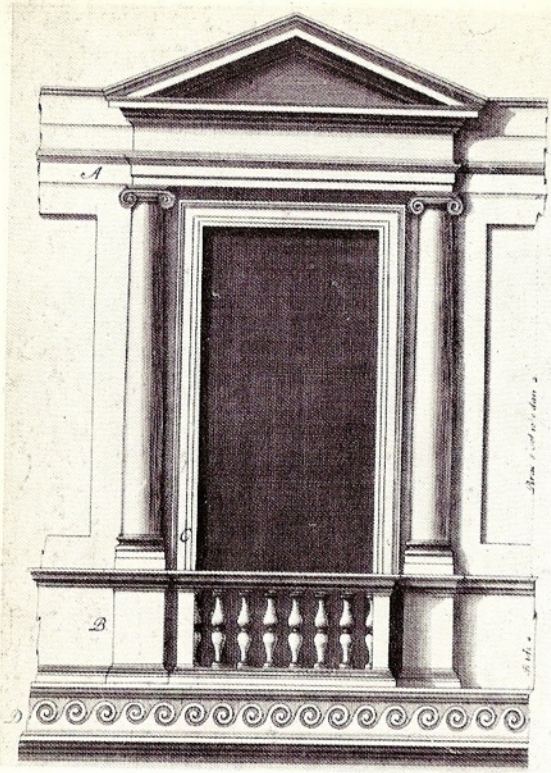


62-63. L'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel a Berlino, 1824-28, e il British Museum di Robert Smirke a Londra, 1823-47, presentano facciate costituite dal peristilio di un tempio senza alcuna modulazione da un capo all'altro.



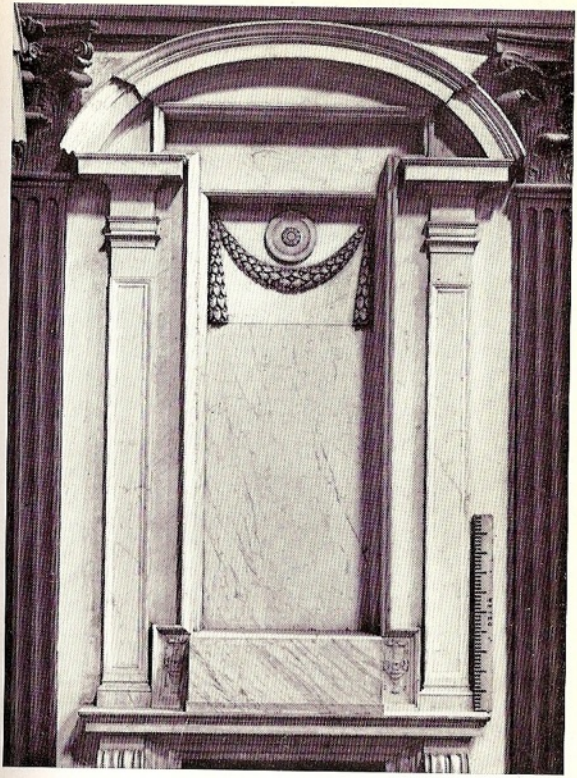
64. L'Opéra di Parigi di Charles Garnier, 1861-75, è un edificio in cui si sfrutta brillantemente il vocabolario del classicismo. Le colonne abbinate sopra un podio ad archi derivano da Bramante, con qualche reminiscenza del colonnato del Louvre; l'ordine secondario è invenzione di Michelangelo al Campidoglio; i padiglioni terminali ricordano il Louvre di Pierre Lescot. La combinazione di tutti questi elementi risulta armoniosa, si adatta alla pianta ed è fantasiosa nei motivi ornamentali.

65. La fabbrica di turbine AEG a Berlino, edificio rivoluzionario di Peter Behrens, 1908, che riflette ancora l'immagine del tempio classico con una parafrasi del frontone, dei colonnati e del bugnato.

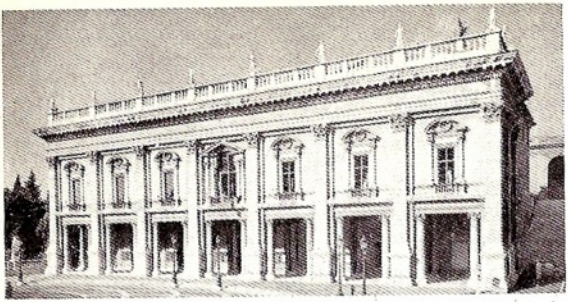


Strutture architettoniche di Raffaello e Michelangelo.

29. Finestra a edicola di Raffaello nel palazzo Pandolfini a Firenze, che costituisce una prosa armoniosa del Rinascimento maturo, in cui tutti gli elementi possono essere descritti in termini vitruviani.



30. Edicola di Michelangelo nella Cappella medicea in San Lorenzo a Firenze: composizione fantastica sullo stesso tema, che esprime un'intensità di sentimento tutta personale. Ben poco in questa edicola potrebbe essere descritto nel linguaggio di Vitruvio.

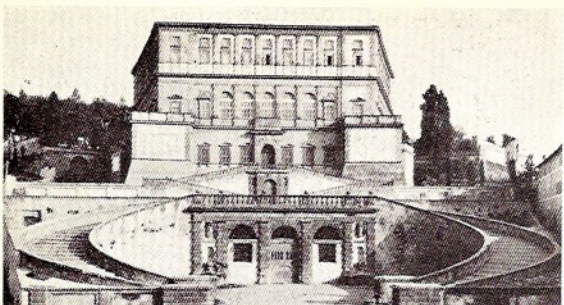


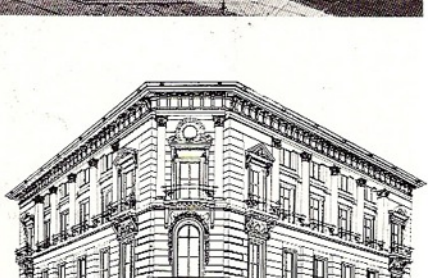
31. Il palazzo dei Conservatori, uno dei palazzi gemelli di Michelangelo sul Campidoglio a Roma, 1547. Un ordine corinzio gigante abbraccia i due piani, mentre un ordine ionico dà espressione e sostegno al piano superiore. Questa combinazione di due ordini di dimensioni diverse fu un'invenzione di Michelangelo e costituí un proficuo retaggio per i suoi successori. Ci si avvalse di questo espediente in edifici barocchi, come le chiese che riproduciamo nella tavola a fronte, ed esso riapparirà, a metà del secolo XIX, nell'Opéra di Parigi.

Due facciate di chiese barocche, che si ispirano ai palazzi capitolini.

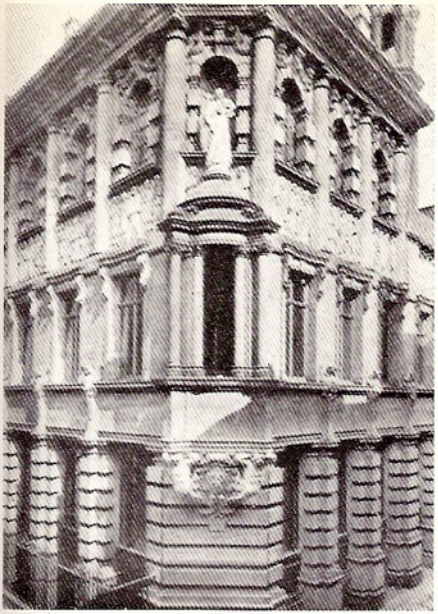
32. La facciata di Sant'Andrea al Quirinale a Roma, 1658-70, di Gian Lorenzo Bernini, è simile a una delle campate del palazzo capitolino; in essa l'ordine ionico si pone in movimento, seguendo la forma ovale della chiesa e poi riemergendo da dietro i pilastri corinzi per formare un portico.

33. La facciata di San Carlo alle Quattro Fontane a Roma, 1665-67, di Francesco Borromini, presenta due ordini sovrapposti, ionico e corinzio, ma in ogni piano un ordine supplementare è collegato con l'ordine principale secondo il principio dei palazzi capitolini. Il contrasto tra la fluidità di Bernini e i ritmi spezzati di Borromini è posto bene in risalto da questi due modi di trattare il medesimo tema michelangiolesco.

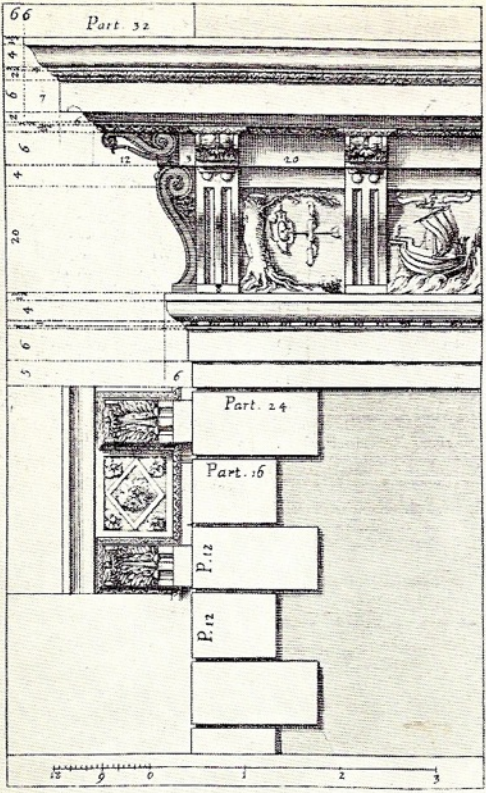


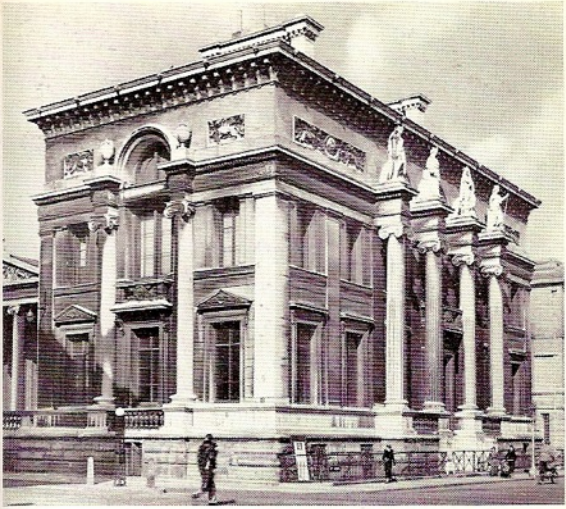


34-35. La villa Farnese a Caprarola, tipico esempio del manierismo italiano, fu progettata da Jacopo Barozzi detto il Vignola e costruita fra il 1559 e il 1564. L'elaborata plasticità e l'uso abbondante e ingegnoso del bugnato fecero di questo edificio uno dei modelli preferiti per gli architetti del secolo XIX. Una sua interessante derivazione è la sede della Sun Assurance di Charles Robert Cockerell, 1841, all'angolo di Threadneedle Street a Londra, che nella tavola 35 è riprodotta qual era prima del rimaneggiamento.

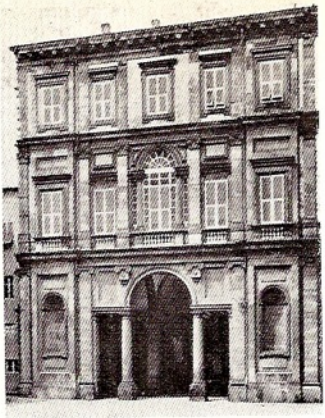


36. La sede del Chartered Accountants Institute a Londra, 1890, di John Belcher. È influenzata, attraverso Cockerell, dalla villa Farnese, ma ciò nondimeno costituisce una libera variazione su temi specialmente di Bernini, trattati secondo lo spirito decorativo dell'Art Nouveau. Qui l'autorità degli ordini è sommersa nel pullulare di dettagli abilmente escogitati, in cui la statua (scolpita da Hamo Thorneycroft) assume una parte preminente.

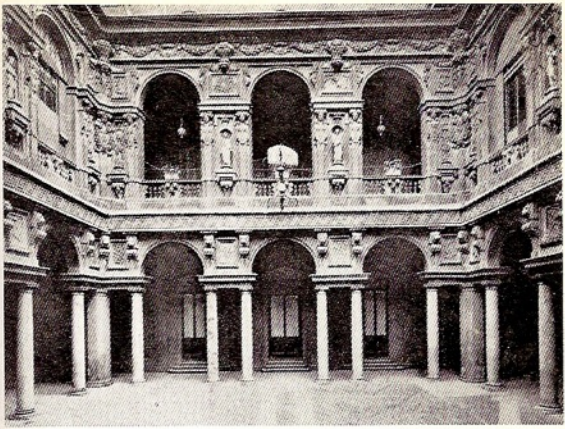

Part 32
Part. 24
Part. 16
P. 12
P. 12



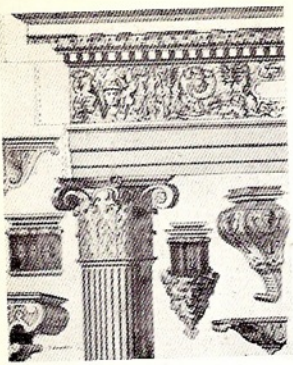
37-38. Una tavola della *Regola delli Cinque Ordini* di Vignola, con la trabeazione della villa Farnese a Caprarola (34). Essa, con le sue mensole verticali (*consoles*) inserite nel fregio, costituí una delle piú famose invenzioni di Vignola. Cockerell se ne servì, con varianti, nella sede della Sun Assurance (35) e anche nell'Ashmolean Museum a Oxford, 1841-45 (38), edificio in cui si fondono con straordinaria acutezza gli espedienti del manierismo italiano e lo studio dell'antica architettura greca.

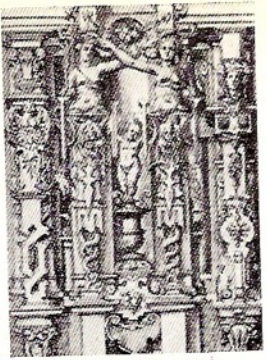


39. L'attuale palazzo della Prefettura a Lucca, 1577, di Bartolomeo Ammannati ha una facciata il cui effetto è dovuto non tanto al modo di trattare gli ordini, quanto piuttosto all'interessante plasticità dell'insieme: pannelli rientranti, pannelli sporgenti, pannelli sporgenti entro pannelli rientranti, e così via. Nel pianterreno l'uso a scopi puramente plastici dell'ordine ionico è posto in risalto dai due capitelli «sospesi» sopra i fianchi dell'arco.



40. Cortile del palazzo Marino a Milano, 1558, di Galeazzo Alessi. La scultura decorativa a rilievo sostituisce quasi completamente gli ordini, che si manifestano soltanto con l'ordine dorico del pianterreno. Al piano superiore vi è un «ordine» formato da erme (piedestalli con busti umani), che sostengono le modanature di un'imposta, ma esso è poco piú importante dei sovrastanti pannelli bizzarramente incorniciati o dei trofei e dei cartigli del fregio. Questa metamorfosi dell'architettura in decorazione ispirò incisori tedeschi e fiamminghi come Vredeman De Vries e Wendel Dieterlin (41-42).





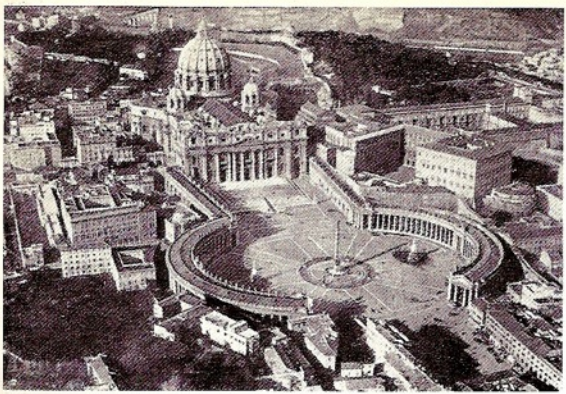
41-42. Tavole tratte da due famosi libri nordici di incisioni. La prima riproduce un particolare dell'ordine corinzio di De Vries nella sua opera, *Architectura*, Antwerpen 1577. La seconda presenta una tavola dell'opera *Architectura* di Dietterlin, Nürnberg 1594-98, contenente erme che possono essere confrontate con quelle di palazzo Marino a Milano (40).

43. Wollaton Hall a Nottingham, costruita da Robert Smythson fra il 1580 e il 1588. È uno dei palazzi di stile elisabettiano piú simmetrici e monumentali, e deriva da un progetto di Serlio, ma i motivi ornamentali sono tratti in gran parte da De Vries. Con la sua abbondanza di finestre divise da colonnine e da traverse, ricorda ancora notevolmente le dimore di stile Tudor; ed è decorato piú che dominato dai numerosi pilastri dorici, ionici e corinzi.

44. La chiesa del Gesú a Roma, progettata da Vignola nel 1568 ed eseguita da Giacomo Della Porta. La facciata dai ritmi complessi e dall'ingegnosa modulazione, fu imitata con ogni possibile variante in tutta l'Europa. Due di tali variazioni sono illustrate alle tavole 45 e 46.

45. Santa Susanna a Roma, progettata da Carlo Maderno nel 1597. In essa il tema del Gesú è reso in modo compatto, con una spinta decisamente verso l'alto, che preannuncia il barocco.

46. La chiesa di Val-de-Grâce a Parigi, iniziata da François Mansart nel 1645 e condotta a termine da Jacques Lemercier. Né complessa e dispersa come quella del Gesú, né potente come quella di Santa Susanna, la facciata di Mansart pone in equilibrio con delicata precisione elementi orizzontali e verticali, sporgenze e rientranze.

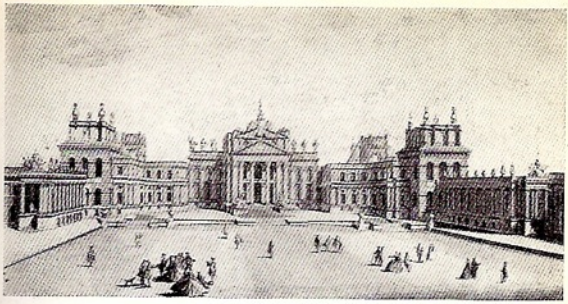


47. Chiesa e piazza di San Pietro a Roma.

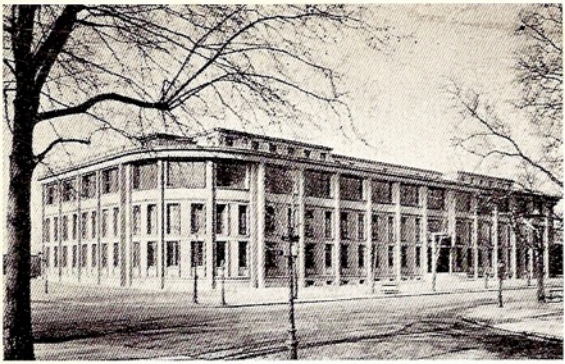
48. L'abside di San Pietro di Michelangelo con i suoi pilastri corinzi alti piú di ventisette metri.

49. Particolare della piazza di San Pietro, progettata da Gian Lorenzo Bernini e iniziata nel 1657.

50. Facciata est del Louvre a Parigi, costruita nel 1667-70 da Louis Le Vau, Claude Perrault e Charles Le Brun. Un gioco complesso di influenze, dell'antichità romana, italiane e francesi, contribuisce alla creazione della piú grande facciata di palazzo di Europa. L'idea delle colonne abbinate, che s'innalzano su un alto podio, risale a Bramante (17), ma nel Louvre l'ordine corinzio si articola secondo lo spirito di un tempio romano. La suddivisione della composizione in corpi, centrale e terminali, è tipicamente francese, e cosí pure lo sono le sculture decorative.



51. Blenheim Palace, costruito nel 1705-24 da Sir John Vanbrugh e Nicholas Hawksmoor. Confrontato con la solenne facciata del Louvre, è pittoresco e movimentato; il che è il risultato delle masse contrastanti, attraverso cui un ordine corinzio principale e un ordine dorico secondario compiono un elaborato contrappunto. Vi sono echi di Palladio, Scamozzi e Bernini, ma traspare inoltre una forte sensibilità per le romantiche dimore dell'epoca elisabettiana.



66. Nell'edificio per la Marina militare a Parigi, 1929, Auguste Perret ricorre al sistema dei due ordini, principale e secondario, sebbene gli «ordini» non siano mai espressi, ma risultino solo implicitamente nel contesto.

Glossario

abaco: parte terminale del capitello; specie di lastra quadrata posta in cima al capitello, sulla quale poggia l'architrave.

acanto: pianta che ha ispirato i motivi accentuatamente stilizzati usati per decorare i capitelli dell'ordine corinzio e composito.

acroterio: piccolo basamento (destinato in origine a sculture, ma spesso anche senza) alle estremità e al vertice di un frontone.

anfiprostilo: cfr. *tempio*.

anta: equivalente di *pilastro*, ma con particolare riferimento all'architettura greca, in cui il capitello dell'anta è diverso da quello delle colonne che l'accompagnano.

architrave: la parte inferiore delle tre principali che compongono la *trabeazione*. Il termine si applica in senso ampio a qualsiasi modanatura che circondi una porta o una finestra, e tali modanature, in effetti, seguono molto spesso la linea dell'architrave vero e proprio.

architrave-cornice: trabeazione priva di fregio.

archivolto: modanatura di un architrave che si svolge lungo la curva di un arco.

areostilo: cfr. *intercolunnio*.

astragalo: sottile modanatura a profilo circolare.

base (di colonna): i tipi principali sono tre. 1) La base attica, che è la più frequente, si riscontra in tutti gli ordini, tranne il toscano e consta di due tori separati da una scozia e da listelli; 2) la base toscana, che consta soltanto di un toro e di un listello; 3) una base formata da due scozie separate da due astragali, con un toro sopra e uno sotto: la si ritrova, con varianti, negli ordini ionico, corinzio e composito.

base attica: cfr. *base*.

bucranio: decorazione plastica con teschi di bue, che ricorre spesso nelle metope del fregio dorico.

bugnato: opera muraria (o sua imitazione), in cui i punti di combaciamento tra le pietre sono volutamente accentuati da rientranze o in cui le pietre sono lasciate allo stato grezzo o sbozzate in modo da consentire un efficace effetto strutturale.

ge in senso orizzontale tra la sovrastante cornice, che digrada in modo più o meno elaborato, e il *sottostante architrave* (*suddiviso* o no in fasce). Ma il fregio dorico comprende in genere i *triglifi*; mentre, negli ordini ionico, corinzio e composito, il fregio è spesso destinato a decorazioni plastiche.

fusto: la parte della colonna compresa tra la base e il capitello.

gocce: piccoli coni scolpiti sull'architrave al di sotto della tenia, in corrispondenza di ciascun triglifo nell'ordine dorico. Corrispondono evidentemente a cavicchi lignei, in quanto, come i triglifi, derivano dai prototipi costruiti in legno del dorico.

imposta: la modanatura di uno stipite all'inizio di un arco.

intercolunnio: la distanza fra due colonne, misurata in diametri. I tipi citati da Vitruvio, con i rapporti successivamente stabiliti per ciascuno di essi, sono i seguenti: *picnostilo* (un diametro e mezzo); *sistilo* (diametri 2); *eustilo* (diametri 2 e un quarto); *diastilo* (diametri 3); *areostilo* (diametri 4). Altri tipi di intercolunnio si trovano nell'ordine dorico, dove la distanza tra le colonne è necessariamente messa in rapporto con il ritmo dei triglifi e delle metope nel fregio. L'eustilo è il tipo più comune d'intercolunnio.

intradosso: la parte inferiore di qualsiasi elemento architettonico, per es. di una corona, oppure un architrave nella parte in cui non poggia su colonne.

listello: sottile striscia orizzontale che, in una cornice o in una base, separa modanature ricurve più grandi.

metopa: lo spazio quadrato fra due triglifi nel fregio dell'ordine dorico. Spesso liscio, ma a volte decorato con bucrani, trofei o altri motivi ornamentali.

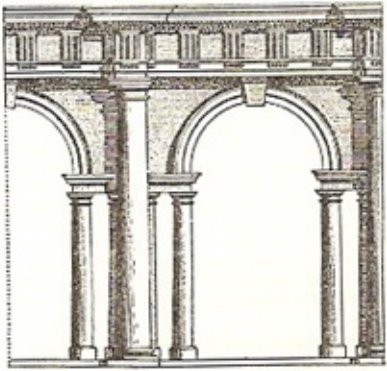
modanatura a cuscinetto: le modanature situate fra la *corona* (cfr.) e il *fregio* (cfr.) in ogni trabeazione.

modiglione: motivo ornamentale nella cornice degli ordini corinzio e composito. È una minuscola *console* o mensola con volute, che sembra sostenere la corona della cornice. I modiglioni sono scaglionati in modo da lasciare nell'intradosso una rientranza di forma quadrata fra ogni coppia di essi.

modulo: le misure proporzionali delle singole parti di un ordine architettonico sono date tradizionalmente in moduli. Il modulo corrisponde alla metà del diametro della colonna, subito al di sopra delle modanature della base. Il modulo si divide in trenta minuti. A volte si chiama modulo lo stesso diametro, e in tal caso esso comprende sessanta minuti.

motivi ornamentali: certi tipi fissi di motivi ornamentali scolpiti si adattano a determinati elementi architettonici. Così l'ovolo è ornato con *ovoli e dardi*, la cyma reversa con *foglie d'edera*, l'astragalo con *perline e rocchetti*. Per la cyma recta, in cui le decorazioni sono meno frequenti, sono indicate foglie d'alloro o caprifoglio. In altri elementi dell'ordine vi è ampio margine nella scelta dei motivi ornamentali.

motivo palladiano: nome dato dai francesi (*motif Palladio*) alla combinazione di arco e colonne di cui la Basilica palladiana a Vicenza offre un chiaro esempio (*come mostra la figura qui riprodotta*). In linea di massima consta di un'apertura dove un arco s'innalza so-



pra colonne, le cui trabeazioni costituiscono gli architravi di luci laterali piú strette (cfr. *finestra veneziana*). Nella Basilica palladiana questa triplice apertura è inclusa tra le colonne di un ordine superiore, ed è a tale sistema che dovrebbe essere limitata la denominazione di «motivo palladiano».

mutulo: tavoletta quadrilatera che nell'ordine dorico è scolpita sull'intradosso della corona subito al di sopra del triglifo. Cfr. *triglifo*.

ordine: è l'insieme di tutte le parti che compeendono la colonna e la relativa trabeazione. Le suddivisioni principali della colonna sono la base, il fusto e il capitello. Le suddivisioni principali della trabeazione sono l'architrave, il fregio e la cornice. Un piedestallo sotto la colonna non costituisce una parte essenziale dell'ordine, ma, a partire da Serlio, i teorici indicano piedestalli adatti a ciascun ordine.

ordine composito: quest'ordine, che unisce elementi dell'ordine ionico con quelli del corinzio, non è descritto da Vitruvio e probabilmente si sviluppò piú tardi. Fu identificato per la prima volta da Leon Battista Alberti (circa 1450) e riprodotto per la prima volta da Serlio come il quinto e piú elaborato dei cinque ordini.

ordine corinzio: quest'ordine fu inventato ad Atene nel V secolo a. C., ma negli esempi piú antichi si differenzia dallo ionico soltanto per il capitello decorato a foglie arrotolate. Lo stesso Vitruvio, nel I secolo d. C., descrisse soltanto il capitello «perché l'or-

dine corinzio non si differenzia nelle cornici e negli altri motivi ornamentali». Tuttavia, in seguito, nell'architettura romana, la trabeazione corinzia si concretò in forme proprie. La creazione di questo capitello è attribuita da Vitruvio allo scultore Callimaco che, a suo dire, fu ispirato dalla vista di un canestro di giocattoli, protetto da una lastra di pietra (l'abaco), che era stato deposto sul sepolcro di una fanciulla corinzia e intorno al quale era cresciuto acanto selvatico. L'ordine corinzio, secondo l'uso fattone dal XVI secolo in poi, si basa su esempi romani, particolarmente i templi di Vespasiano e quello di Castore e Polluce nel Foro.

ordine dorico: sia il dorico greco che quello romano hanno in sostanza origine greca, ma si svilupparono in modo diverso. Hanno in comune: 1) la presenza dei triglifi nel fregio, con mutuli e gocce sull'intradosso del coronamento; 2) il fatto che il capitello consta di poco più di un abaco retto da una modanatura o da modanature. L'ordine dorico greco non ha base, né essa è prescritta da Vitruvio, benché in pratica il dorico romano abbia sempre una base e quello greco mai. Poiché solo nel tardo secolo XVIII si approfondì la conoscenza dell'ordine greco e lo si apprezzò appieno, è raro incontrarlo nell'architettura del mondo moderno prima del 1800 circa.

ordine gigante: ordine in cui le colonne s'innalzano da terra lungo una fronte a vari piani.

ordine ionico: quest'ordine, che ebbe origine nell'Asia Minore verso la metà del VI secolo a. C., si distingue negli esempi romani per due caratteristiche fondamentali: 1) il capitello a volute; 2) l'uso di dentelli nella cornice. Vitruvio ne dà una descrizione dettagliata.

ordine toscano: quest'ordine deriva da un antico tipo di tempio etrusco e, secondo la descrizione di Vitruvio, ha un carattere primitivo, con ampi spazi tra le colonne, che necessariamente comportavano travi lignee. I teorici del XVI secolo lo consideravano un ordine protodorico e il più rozzo e il più massiccio dei cinque ordini.

ottastilo: cfr. *portico*.

ovoli e dardi: cfr. *motivi ornamentali*.

ovolo: modanatura convessa, la cui sezione è in genere di un quarto di cerchio.

peristilio: colonnato ininterrotto che circonda un tempio o un cortile.

perittero: cfr. *tempio*.

perline e rocchetti: cfr. *motivi ornamentali*.

piano attico: piano posto sopra la trabeazione principale di un edificio e in stretto rapporto architettonico con esso (come, per es., in alcuni archi di trionfo).

picnostilo: cfr. *intercolunnio*.

piedestallo: elemento sottostante a una colonna. Cfr. *ordine*.

pilastro: rappresentazione in rilievo di una colonna contro un muro. A volte è ritenuto la parte visibile di una colonna quadrata, incorporata nel muro. Necessariamente i pilastri hanno carattere ornamentale. Assumono tuttavia una funzione semistrutturale quando fungono da *ribattitura*, ossia consistono in un ispessimento di un muro al quale è addossata una colonna, la cui trabeazione si spinge verso il muro stesso.

plinto: parallelepipedo di pianta quadrata, posto sotto la base o il piedestallo di una colonna.

podio: struttura, di solito massiccia, che fornisce una piattaforma su cui sorge un edificio classico.

portico: luogo per muoversi al riparo. Il termine si riferisce in genere allo spazio delimitato da colonne davanti all'ingresso di un tempio o edificio analogo. I portici di tal genere si distinguono, secondo il numero delle colonne sulla facciata, in *tetrastilo* (4), *esastilo* (6), *ottastilo* (8), *decastilo* (10) e *dodecastilo* (12). Quando vi sono soltanto due colonne fra pilastri o ante, la denominazione in uso è *distilo in antis*.

prostilo: cfr. *tempio*.

pseudodittero: cfr. *tempio*.

pseudoperittero: cfr. *tempio*.

scanalature: solchi verticali a sezione curvilinea, nel fusto delle colonne. Non si trovano mai nell'ordine toscano e sono facoltative negli altri ordini. Talvolta la parte inferiore delle scanalature è occupata da elementi geometrici a forma cilindrica, per cui la colonna è detta *rudentata*.

scozia: modanatura concava, molto spesso situata fra i tori nella base della colonna.

sistilo: cfr. *intercolunnio*.

sostegno: termine di uso corrente che non ha uno specifico significato nell'ambito dell'architettura classica.

stilobate: gradinata di accesso a un portico o a un colonnato.

stipiti: piedritti verticali situati fra porte, finestre o altre aperture. Essi fanno parte costantemente della struttura portante di un edificio e possono, o meno, essere uniti o ricoperti con pilastri, mezze colonne, tre quarti di colonna, ecc.

tempio: la disposizione delle colonne intorno ai templi ha dato origine alla nomenclatura seguente: un tempio con un portico solamente nella parte anteriore si chiama *prostilo*; con portici anteriormente e posteriormente, *anfiprostilo*; con portici collegati da colonnati aperti lungo i fianchi, *perittero*; con portici collegati soltanto da pilastri o colonne in rilievo, *pseudoperittero*; con portici collegati da una doppia fila di colonne lungo i fianchi, *dit-*

tero: con la stessa disposizione relativamente allo spazio, ma senza file interne di colonne, *pseudodittero*.

tenia: stretta fascia aggettante tra l'architrave e il fregio nell'ordine dorico.

tetrastilo: cfr. *portico*.

timpano: spazio triangolare compreso fra gli spioventi del tetto e il cornicione orizzontale di un tempio o di un altro edificio classico provvisto di frontone. L'equivalente termine inglese *pediment* è, a quanto pare, un'alterazione di *periment*, parola usata nelle fonti inglesi del secolo XVI e forse derivata dal francese *parement*, cioè rivestimento. I timpani non delimitano sempre il tetto, ma sono spesso usati, anche su larga scala, come motivi ornamentali. Su scala ridotta, sormontano in genere porte e finestre. Molti sono i tipi e le varianti del timpano, per esempio il timpano curvilineo (segmentale) invece che triangolare, e il «timpano spezzato» in cui le cornici inclinate sono interrotte prima di raggiungere la sommità.

toro: modanatura a profilo semicircolare usata nei basamenti delle colonne.

trabeazione: l'insieme delle parti sostenute dalla colonna, che sono essenzialmente tre: *architrave*, *fregio* e *cornice*. Di queste parti solo l'architrave e la cornice sono soggetti a suddivisioni.

triglifo: motivo ornamentale nel fregio dell'ordine dorico, consistente in un elemento verticale con due profonde scanalature anch'esse verticali e due mezze scanalature ai bordi. Il triglifo si trova sotto al mutulo e sopra alle gocce. Tutto l'insieme costituisce, nelle costruzioni in muratura, una parafrasi di elementi derivati da quelle in legno.

voluta: cfr. *capitello*.

voussoir: termine francese usato per indicare un blocco di pietra squadrata o di altro materiale, che fa parte della serie con cui è formato un arco.

Note bibliografiche sull'architettura classica

Anche nell'antichità l'architettura classica si basò sempre su precedenti e perciò su scritti teorici. Lo stesso Vitruvio riconosceva di essere debitore verso scrittori piú antichi, e i classicisti dell'epoca moderna si sono richiamati ampiamente a Vitruvio. Quindi, le edizioni delle sue opere occupano il primo posto in tutte le bibliografie sull'architettura classica. Subito dopo quello di Vitruvio, sono della massima importanza i trattati italiani del Seicento. A questi seguono quelli di scrittori di altri paesi, i quali invariabilmente fanno riferimento sia a Vitruvio che agli italiani. L'elenco che segue è molto succinto e comprende soltanto i trattati piú noti e piú significativi dei principali paesi europei.

I. Vitruvio.

Vitruvio scrisse il trattato *De Architectura* nel primo quarto del I secolo d. C. Egli fu l'unico scrittore di architettura le cui opere non andarono perdute e poterono essere copiate e ricopiate durante il Medioevo. Il piú antico manoscritto esistente si trova nel British Museum (Harl. 2767), appartiene al secolo VIII e fu probabilmente redatto a Jarrow. Altri sedici manoscritti medievali piú tardi sono sparsi in varie biblioteche europee. Il primo testo a stampa fu pubblicato a Roma verso il 1486. Seguirono le edizioni di fra' Giocondo da Verona (Firenze 1511) e di Filandro (Roma 1544). Grande importanza ebbero le traduzioni illustrate di Cesare Cesariano (Como 1521) e di Daniele Barbaro (Venezia 1567, con illustrazioni di Palladio). A partire dal Seicento, in quasi ogni lingua europea appaiono traduzioni, parafrasi, commenti: una versione inglese famosa, sebbene piuttosto libera, è quella di Sir Henry Wotton (*Elements of Architecture*, London 1624).

II. Trattati italiani.

LEON BATTISTA ALBERTI (1404-72), *De Re Aedificatoria*. Il manoscritto fu offerto nel 1452 al papa Niccolò V. L'opera fu stampata per la prima volta, in latino, a Firenze nel 1485. La prima traduzione italiana apparve a Venezia nel 1546 e la prima edizione illustrata nel 1550. Seguí, nel 1553, la traduzione in francese di

Jean Martin. Nel 1726 uscí in Inghilterra la traduzione di Giacomo Leoni (*Ten Books on Architecture*).
Il trattato di Alberti, sebbene abbondantemente basato su Vitruvio, costituisce una grande opera originale che espone i principî dell'architettura alla luce delle concezioni filosofiche dell'autore e del suo studio delle costruzioni romane. Esso influenzò profondamente tutte le successive teorie italiane.

SEBASTIANO SERLIO (1475-1552), pubblicò mentre era in vita sei libri sull'architettura, tutti riccamente illustrati. I primi cinque furono riuniti in unico trattato nel 1566, ma non nell'ordine in cui erano stati scritti. Essi riguardano i seguenti argomenti (le date si riferiscono alla pubblicazione originaria): 1) *Geometria* (1545); 2) *Prospettiva* (1545); 3) *Antichità* (1540); 4) *Gli Ordini* (1537); 5) *Chiese* (1547). Un sesto libro, intitolato *Libro Estraordinario*, che contiene progetti per archi e porte monumentali, fu pubblicato nel 1551 e ripubblicato nel 1556. Un libro postumo, composto con disegni di Serlio, apparve insieme con gli altri a Francoforte nel 1575.
L'opera di Serlio è importante sia come manuale che per l'abbondanza dei progetti. In tutta l'Europa della fine del secolo XVI e del XVII essa divenne la fonte piú autorevole nel campo architettonico e costituí la raccolta di modelli piú popolare, poiché fuori d'Italia numerosi trattatisti si basarono sulle versioni di Serlio dei cinque ordini finché queste non furono sostituite dalle opere di Vignola e di Palladio.

JACOPO BAROZZI detto il VIGNOLA (1507-73), *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, 1562. È una raccolta di belle incisioni su rame con versioni dei cinque ordini, basate su esempi romani e con riferimenti a Vitruvio. Sono piú raffinate e rigorose di quelle di Serlio. Non vi è testo, ma soltanto un'introduzione e le note. L'opera comprende un gruppo di progetti dello stesso Vignola. Molte sono le edizioni successive, soprattutto in Italia e in Francia.

ANDREA PALLADIO (1508-80), *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570. I Quattro Libri riguardano rispettivamente: 1) *Gli Ordini*; 2) *Edifici privati* (compresi palazzi e ville di Palladio); 3) *Edifici pubblici* (per la maggior parte romani, ma vi è anche la Basilica Palladiana di Vicenza); 4) *Templi* (romani). Gli ordini di Palladio sono raffinati come quelli di Vignola. Le sue illustrazioni di antichi edifici romani rappresentano un grande progresso rispetto a quelle di Serlio e, in effetti, rimasero insuperate, come documentazione, fino all'opera di Antoine Desgodetz nel 1682. L'inclusione nell'opera di progetti di Palladio fece sí che questi fosse riconosciuto in tutta Europa, e soprattutto in Inghilterra, come il piú grande interprete moderno dell'architettura classica.

VINCENZO SCAMOZZI (1552-1616), *Dell'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615. Opera imponente, che deve molto a Palladio, ma volta a promuovere un classicismo puro, accademico, che appartiene in realtà piú al XVIII che al XVII secolo.

III. Trattati francesi.

PHILIBERT DE L'ORME (c. 1510-70), *Architecture*, Paris 1567. Opera di grande originalità, in cui l'influenza della tradizione medievale francese si fonde con lo studio acuto e approfondito dell'architettura romana.

ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY (morto nel 1676), *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne*, Paris 1650. Dettagliato esame critico, da parte di uno studioso, di tutte le versioni più note, antiche e moderne, degli ordini.

CLAUDE PERRAULT (1613-88), *Ordonnances des Cinq Espèces de Colonne*, Paris 1676. Dissertazione critica sugli ordini con le versioni preferite di Perrault (tav. 4). La traduzione di Vitruvio eseguita da Perrault (Paris 1684), accompagnata da un ampio commento, va collocata fra i trattati più importanti.

LOUIS-GÉRAUD DE CORDEMOY (date sconosciute), *Nouveau Traité de Toute l'Architecture*, Paris 1706. Apparentemente si occupa soprattutto degli ordini, ma in realtà ha una rivoluzionaria impostazione «antibarocca», che tende a una nuova purezza di concezione.

MARC-ANTOINE LAUGIER (1713-69), *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753. Influenzato specialmente da L. G. de Cordemoy, Laugier ne porta agli estremi il razionalismo.

I testi sopra citati sono soltanto alcuni fra i molti trattati francesi. Un modello di grande importanza per i secoli XVIII e XIX fu quello introdotto da François Blondel (1679-1719), il quale pubblicò i suoi corsi accademici sotto il titolo di *Cours d'Architecture*, Paris 1675. Altri trattati che si fondano su corsi di lezioni, ma a carattere enciclopedico, sono quelli di Charles-Augustin D'Aviler (Paris 1691) e Jacques-François Blondel (Paris 1771-77). Le *Leçons* di Jean-Nicolas-Louis Durand (Paris 1801-805) riflettono il severo razionalismo ispirato da Laugier.

IV. Trattati tedeschi e fiamminghi.

HANS BLUM, *Quinque Columnarum exacta descriptio atque delineatio*, Zürich 1550. Esposizione degli ordini basata su Serlio e spesso ripubblicata.

HANS VREDEMAN DE VRIES (1527-1604), *Architectura*, Antwerpen 1577 (molte edizioni successive). Si occupa degli ordini, basandosi su Serlio, ma sviluppandoli e arricchendoli (tav. 41).

WENDEL DIETTERLIN (c. 1550-99), *Architectura*, Nürnberg 1594-98. Elaborazione bizzarra degli ordini (tav. 42).

V. Trattati inglesi.

JOHN SHUTE (morto nel 1563), *The First and Chief Groundes of Architecture*, London 1563. Gli ordini, secondo Serlio, ma con varianti.

JAMES GIBBS (1682-1754), *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture*, London 1732. Piú che un trattato è un manuale straordinariamente chiaro.

ISAAC WARE (morto nel 1766), *The Complete Body of Architecture*, London 1756. Opera enciclopedica che costituisce un esempio tipico del movimento palladiano.

SIR WILLIAM CHAMBERS (1723-96), *A Treatise on Civil Architecture*, London 1759. Ripubblicato nel 1791 con il titolo *A Treatise on Decorative Part of Civil Architecture* e di nuovo nel 1825 a cura di Joseph Gwilt. Opera storico-critica di gran pregio.

VI. Opere storiche moderne in inglese.

Per l'architettura dell'antichità:

A. W. LAWRENCE, *Greek Architecture*, Harmondsworth 1957.

D. S. ROBERTSON, *Handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, 1929, 2ª ed. 1943.

Per la storia dell'architettura a partire dal Rinascimento:

NIKOLAUS PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1963³. I capitoli sul postrinascimento costituiscono un'eccellente rassegna, mentre la bibliografia comprende importanti libri stranieri che non sono qui elencati.

RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg Institute, University of London, 1949, 2ª ed. London 1952 (trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964).

PETER MURRAY, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1963.

RUDOLF WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth 1958.

ANTHONY BLUNT, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Harmondsworth 1953.

WILLIAM HENRY WARD, *The Architecture of Renaissance in France* (vol. I, *The Early Renaissance, 1495-1640*; vol. II, *The Later Renaissance, 1640-1830*), London 1911, 2ª ed. 1926.

JOHN SUMMERSON, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Harmondsworth 1953, 4ª ed. 1963.

EMIL KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge (Mass.) 1955; Oxford University Press, London 1955 (trad. it. *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1966).

HENRY RUSSELL HITCHCOCK, *Architecture: 19th and 20th centuries*, Harmondsworth 1958.

Monografie:

JAMES S. ACKERMAN, *The Architecture of Michelangelo*, London 1961 (trad. it. *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968).

FREDERIK HARTT, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven (Conn.) 1958; 2 voll.; Oxford University Press, London 1958.

WOLFGANG HERRMANN, *Laugier and 18th century French Theory*, London 1962.